

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ
КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ И ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
КАФЕДРА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

2016 / № 1



Издательство Томского университета
2016

УДК 78
ББК 85.31
М90

Редакционная коллегия:

Н.С. Бажанов – доктор искусствоведения, профессор Новосибирской консерватории;
Л.В. Булгакова – кандидат искусствоведения, зав. кафедрой инструментального
исполнительства ИИК ТГУ;
Е.О. Куровская – кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета
Сорбонна (Париж);
В.А. Кривопалова – ответственный редактор;
В.В. Максимов – заслуженный артист РФ, профессор ИИК ТГУ;
В.В. Сотников – заслуженный деятель искусств РФ, профессор ИИК ТГУ;
Э.И. Черняк – доктор исторических наук, профессор, директор ИИК ТГУ

Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2016. № 1.–
Томск: Изд-во Том. ун-та. 2016.– 72 с.

ISBN 978-5-7511-2487-8

В журнале представлены учебно-методические материалы, посвященные вопросам музыкальной науки, музыкального исполнительства и музыкальной истории города Томска.

Для музыкантов профессионалов, преподавателей и студентов музыкальных учебных заведений.

УДК 78
ББК 85.31

Musical Almanac of TSU. – Tomsk: Tomsk University Press, 2016. – N 1. – 70 p.

Here educational materials on musical pedagogics and musical performance are represented. The collection contains the analysis of the works by contemporary composers, as well as musicological articles and papers on the musicians of the city of Tomsk.

Almanac is addressed to professional musicians, teachers and music students.

Editorial Board: N.S. Bazhanov – Doctor of Arts, Professor of the Novosibirsk Conservatory;
L.V. Bulgakova – Doctor of Arts, Head of the Department of Instrumental Performance of IIC TSU;
Ye.O. Kuprovskaya – Doctor of Arts, Doctor of Musicology, University Sorbonne (Paris);
V. Krivopalova – Executive Editor, Associate Professor of IAC of TSU,
V. Maximov – Honored Artist of Russia, Professor,
V. Sotnikov – Honored Artist of Russia, Professor,
E. Chernyak – Doctor of History, Professor

Cover design: S. Revushkin – Educational master of IAC of TSU.

ISBN 978-5-7511-2487-8

© Томский государственный университет, 2016
Институт искусств и культуры, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
INTRODUCTION	6
Раздел I. ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ.....	7
<i>Андреева В.Д., Слубских К.</i> О. Мессиа́н «Тема с вариациями» для скрипки и фортепиано.....	7
<i>Кривопа́лова В.А., Кардаш А.Б.</i> Интертекстуальность в Вариациях на тему Генделя Эдисона Денисова.....	15
<i>Кривопа́лова В.А., Никитина К.С.</i> Вокальные поэмы Клода Дебюсси и Мориса Равеля «Soupir» по Малларме.....	25
Раздел II. ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ	
<i>Максимов В.В.</i> Советы молодым музыкантам.....	33
Раздел III. ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	
<i>Шинкевич П.Г.</i> Аутентичный текст: главные и второстепенные аспекты толкования.....	41
Раздел IV. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТОМСКА	
<i>Вавилов С.П., Ткаленко Я.В.</i> Симфоническое и оперное исполнительство в Томске в XIX веке.....	46
<i>Сотников В.В.</i> Страницы музыкальной жизни Томска (60–90-е годы XX века).....	54
<i>Шахтарин Г.А.</i> Символы университетского Томска. История гимнов.....	63

CONTENTS

INTRODUCTION.....	6
Section I. QUESTIONS OF MUSIC THEORY	
<i>Andreeva V.D., Slubsky K.O.</i> Messiaen "Theme and Variations" for violin and piano.....	7
<i>Krivopalova VA, Kardash A.B.</i> Intertextuality in Variations on the Theme of Handel Edison Denisov.....	15
<i>Krivopalova V.A., Nikitina K.S.</i> Vocal poems by Claude Debussy and Maurice Ravel "Soupir" by Mallarme.....	25
Section II. QUESTIONS OF MUSICAL PEDAGOGY	
<i>Maksimov V.V.</i> Advice to young musicians.....	33
Section III. QUESTIONS OF MUSICAL PERFORMANCE	
<i>Shinkevich P.G.</i> Authentic text: major and minor aspects Interpretation	41
Section IV. MUSICAL CULTURE OF TOMSK	
<i>Vavilov S.P., Tkalenko Ya.V.</i> Symphonic and operatic performance in Tomsk in the XIX century	46
<i>Sotnikov V.V.</i> Pages of the musical life of Tomsk (60–90 years of the twentieth century).....	54
<i>Shakhtarin G.A.</i> Symbols of the university Tomsk. History of hymns.....	63

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыкальный альманах Томского государственного университета является преемником «Музыкального альманаха ТГУ». В обновленном издании расширена редакционная коллегия, в которую вошли ученые и музыканты России (Томск, Новосибирск) и Франции (Париж). Редакционная коллегия планирует осуществлять издание двух выпусков журнала в год.

Первый номер «Музыкального альманаха Томского государственного университета» состоит из четырех разделов.

В раздел «Вопросы музыкальной науки» вошли аналитические статьи студентов и преподавателей томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова, посвященные творчеству французских композиторов XX века – О. Мессиана, К. Дебюсси и М. Равеля, а также творчеству нашего земляка, выдающегося композитора XX века Э.В. Денисова.

Большой интерес представляет второй раздел журнала, посвященный вопросам музыкальной педагогики. Здесь своим многолетним опытом делится заслуженный артист России, профессор ТГУ Виталий Васильевич Максимов. В его статье советы начинающим дирижерам, организаторам и руководителям ансамбля скрипачей и камерного оркестра и др.

Проблема аутентичности музыкального текста, главных и второстепенных аспектов толкования рассматривается в статье П.Г. Шинкевича.

В альманахе широко представлена музыкальная историография. В неё вошли статьи С.П. Вавилова, Я.В. Ткаленко, В.В. Сотникова и Г.А. Шахтарина, посвященные музыкальной жизни Томска в XIX и XX вв.

В. А. Кривопалова, ответственный редактор

INTRODUCTION

The magazine "Musical Almanac of Tomsk State University" is the successor of the "Musical Almanac of TSU". In the updated edition, the editorial board was expanded to include scientists and musicians from Russia (Tomsk, Novosibirsk) and France (Paris). The editorial board plans to publish two issues of the magazine a year.

The first issue of the "Music Almanac of Tomsk State University" consists of four sections.

The section "Questions of musical science" included analytical articles of students and teachers of Tomsk Music College named after E.V. Denisov devoted to the works of French composers of the 20th century - O. Messiaen, K. Debussy and M. Ravel, as well as the work of our fellow countryman, an outstanding composer Twentieth century E. V. Denisova.

Of great interest is the second section of the journal devoted to the problems of musical pedagogy. It includes several articles in which his meritorious artist of Russia, professor of the TSU Vitaly Vasilievich Maksimov shares his many years of experience. Here advice to the beginning conductors, organizers and heads of the ensemble of violinists and the chamber orchestra, etc.

The problem of the authenticity of the musical text, the main and minor aspects of interpretation is considered in an article by PG Shinkevich.

In this issue of the magazine, music historiography is widely represented. It included the articles of SP Vavilov, Ya. V. Tkalenko, VV Sotnikov and GA Shakhtarin, dedicated to the musical life of Tomsk in the 19th and 20th centuries.

V.A. Krivopalova, responsible editor

Раздел I

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

В.Д. Андреева,

*Преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова
Старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ*

К.О. Службских,

Студентка Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова

О. МЕССИАН «ТЕМА С ВАРИАЦИЯМИ» ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

В статье рассматриваются принципы трактовки вариационной формы французским композитором Оливье Мессианом. На примере анализа «Темы с вариациями для скрипки и фортепиано» авторы делают выводы о гибком сочетании традиционного и новаторского в данном произведении и особом значении вариационной формы для творчества композитора зрелого и позднего периодов. В статье авторы также отмечают характерные черты, созданной О. Мессианом техники композиции, основанной на новой трактовке тональности и системе симметричных ладов.

Ключевые слова: О. Мессиан, вариации, композиционные техники, симметричные лады, хроматическая тональность.

«Тема с вариациями» для скрипки и фортепиано, созданная Оливье Мессианом в 1932 году, стала первым сочинением камерно-инструментального жанра в его творчестве. Свое новое произведение композитор преподнес в качестве свадебного подарка талантливой скрипачке Клэр (Луизе) Дельбос. Премьера состоялась на концерте «Cercle Musical de Paris» 22 ноября 1932 г.

Журнал «Le Ménestrel» писал впоследствии о новом произведении так: «...Стремление к духовному миру – большое великодушие, но писать такую музыку не без риска» [1]. Другой журнал высоко оценил мастерство О. Мессиана, отмечая, что его вариации «построены музыкантом, который тщательно изучал контрапункт и который знает, как найти интересные музыкальные идеи» [1]. Сам композитор придавал своему произведению особое значение. В письме к другу и бывшему однокласснику Жану Лангле, приглашая его прийти на концерт, О. Мессиан обратился с просьбой «восторженно поаплодировать и попытаться получить исполнение произведения на бис, так как это произведение – одно из моих лучших» [1].

В течение следующих лет К. Дельбос и О. Мессиан несколько раз выступали с вариациями на различных концертах. Впервые они были опубликованы в 1934 г.

Время создания «Темы с вариациями» является одним из самых значимых в творчестве композитора: ведь именно в этот период определяется круг художественных интересов О. Мессиана и особенности его музыкального языка. Из произведений, предшествующих вариациям, выделяются «Небесное причастие» для органа (1928) и прелюдии для фортепиано (1928). Именно в этих сочинениях композитор впервые использует симметричные лады, которые станут основой его творческого метода.

На становление О. Мессиана как композитора оказала влияние музыка французских импрессионистов. Еще в девятилетнем возрасте среди своих любимых произведений О. Мессиан называет «Эстампы» К. Дебюсси и «Ночной Гаспар» М. Равеля. Переломным моментом является знакомство с оперой «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, клавиры которой подарил ему педагог по гармонии Жан де Жибон.

Наиболее ярко влияние К. Дебюсси проявляется в «12 прелюдиях» для фортепиано. Композитор сам признавал схожесть своих прелюдий с музыкой французского импрессиониста: «Я признаю, что названия здесь вполне дебюссистские... но музыка отличается от музыки Дебюсси использованием «ладов ограниченных транспозиций» [3, 21].

Влияние музыкального импрессионизма ощущается и в «Теме с вариациями». Так, например, первую вариацию можно сравнить с его прелюдией №5 «Бесплотные звуки сна», а также с прелюдией №10 «Паруса» из «12 прелюдий» (1910) Клода Дебюсси. Это схожесть присутствует в интонационных ходах, фактурном рисунке и музыкальных средствах выразительности импрессионистической направленности (пример 1).

Пример 1

1-я вариация О. Мессиана

Modéré

Прелюдия №5 О. Мессиана

Modéré

Прелюдия № 10 К. Дебюсси

Modéré ♩ = 88
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

Полифоническая техника, которую О. Мессиаан продемонстрировал в своем вариационном цикле, восходит к традициям И.С. Баха: stretta, вертикально-подвижной контрапункт как основа полифонического варьирования, остиантность, выполняющая формообразующую функцию. Виртуозно владея полифоническими приемами, Мессиаан сочетает их со своей техникой симметричных ладов.

«Тема с вариациями» создавалась в то время, когда в творчестве О. Мессиаана прочное место начинает занимать религиозная тематика. Но в этом сочинении раскрывается особый проникновенный дар композитора – лирика, которую можно сравнить с романтическими традициями прошлого века.

Тема соответствует жанру строгих вариаций. Написана она в простой двухчастной репризной форме: 1-я часть – простой, неквадратный, повторного строения период; 2-я часть содержит в себе середину, более экспрессивную по характеру, чем 1-я часть, и репризу.

Тема изложена в гомофонно-гармонической фактуре, обладает лирико-романтическим характером. Основной темы, так же как и вариаций, является симметричный третий лад в первой транспозиции (пример 2).

Пример 2

В своей книге «Техника моего музыкального языка» О. Мессиаан проводит тщательный анализ темы «Вариаций» как образец песенной строфы [4, 48–49]. Большое внимание уделяет мелодическим и ритмическим вариантам развития фрагментов, как он их сам определяет, из «антецедента»¹ в среднем разделе и репризе. Именно работа с мотивами станет основой и для вариаций.

Особое значение приобретают начальные два мотива темы: 1-й – с интонацией большой секунды и 2-й с характерной интонацией томления – нисходящая увеличенная кварта, которую О. Мессиаан включил как в изложение мелодии, так и в построение вертикали (пример 3) [4].

Пример 3

¹ «Антецедент» в переводе с латинского означает «предшествующее».

В «Вариациях» композитор гибко сочетает признаки строгих и свободных вариаций, которые встречаются, например, в творчестве И. Брамса [5, 146].

Сохраняя простую двухчастную репризную форму темы в 1, 2, 3 и 5-й вариациях, О. Мессиа́н придерживается традиций строгих вариаций. Но, изменяя масштабы ее разделов, композитор обращается к особенностям свободных вариаций (таблица).

Таблица

Масштабы разделов форм темы и вариаций

	Тема	I вариация	II вариация	III вариация	IV вариация	V вариация
I часть	7+7 тактов	7+7 тактов	6 тактов	5 + 5 тактов 1т. связки	2 т вст. 6+4 такта 6+8 тактов	7+7 тактов
Середина	6 тактов	6 тактов	6 тактов	10 тактов	25 тактов (перехода к 5-й вариации)	6 тактов
Реприза	7 тактов + 1 такт доп.	7+ 3 такта доп.	10 тактов + 4 такта доп.	5 тактов + 4 такта доп.	Без репризы	7 тактов + 3 такта расширения 8 т. доп.

Наиболее приближена по форме к теме **первая вариация**, отличающаяся расширением дополнения на два такта.

В мелодии сохраняются опорные точки и основные гармонии, характерные для темы (пример 4).

Пример 4

В гармоническом развитии и формообразовании вариаций большую роль играют педальные группы. В своей книге «Техника моего музыкального языка» О. Мессиа́н следующим образом определяет основные свойства педальной группы: «повторяющаяся фигура, чуждая другой фигуре, расположенной над или под ней; каждая из этих фигур будет иметь свой собственный ритм, свою мелодию, свою гармонию» [4, 86]. В первой вариации такой педальной группой является однотактовое изложение мотива в верхнем пласте в партии фортепиано в первом разделе во втором предложении и репризе (пример 5).

Пример 5

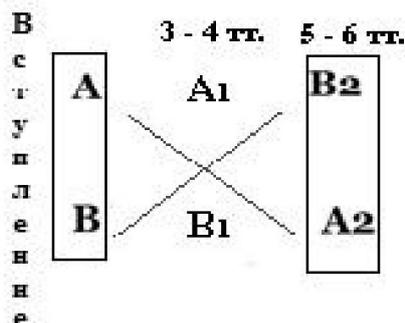
Второй уровень оstinатности начального раздела образует синкопированный ритмический оборот, подчеркивающий, в отличие от темы, новые жанровые признаки танца.

В тематическом материале **второй вариации** объединились сжатые ритмически 1-й и 2-й мотивы темы. Напряжение непрерывной ритмической пульсации восьмыми, передающееся из голоса в голос, организуется полифоническими приемами изложения (пример 6).

Пример 6

Un peu moins modéré

В первом разделе используется октавный вертикально-подвижной контрапункт на материале двухтактового вступления: А – первый мотив, В – преобразованный ритмически второй мотив темы, которые дают производное соединение в 5–6 тт. партии скрипки и басового голоса в партии фортепиано (схема).



В среднем разделе развитие основано на канонической секвенции с показателем октавного контрапункта (пример 7).

Пример 7

Секвенцию сменяет канон у фортепиано на органном пункте с перестановкой элементов в ракоходе, которые также образуют парные первоначальные и производные соединения в центре (пример 8). Их также можно классифицировать как педальные (т.е. повторяющиеся) группы.

Пример 8

The musical score for Example 8 consists of two staves. The upper staff is for the violin, starting with a piano (*pp*) dynamic and a *cresc.* marking. The lower staff is for the piano, featuring a complex rhythmic pattern with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 in the right hand and 5, 4, 3, 2, 1 in the left hand. The piano part begins with a *pp* dynamic.

Реприза начинается со стретты на основном мотиве с порядком вступления в партии скрипки, затем у фортепиано в интервал октава (пример 9).

Пример 9

The musical score for Example 9 consists of two staves. The upper staff is for the violin, starting with a piano (*p*) dynamic and an *A* marking. The lower staff is for the piano, featuring a complex rhythmic pattern with dynamics *p* and *A* markings. The piano part begins with a *p* dynamic.

Повторение стретты с октавным смещением вниз образует расширение в репризе.

В конце раздела композитор проводит начальный мотив темы в партии скрипки, которую сопровождает новая педальная группа (пример 10).

Пример 10

The musical score for Example 10 consists of two staves. The upper staff is for the violin, starting with a forte (*f*) dynamic and a *f espress.* marking. The lower staff is for the piano, featuring a complex rhythmic pattern with dynamics *f* and *f espress.* markings. The piano part begins with a *f* dynamic.

Третья вариация отличается от предшествующих вариаций более свободной трактовкой темы и формы. Неквадратная структура начального периода темы с семитактовыми предложениями в размере 4/4 трансформировалась в период с иной структурой из пятитактовых предложений с причудливой сменой размеров – 2/4, 5/8, 2/4, 3/4. Повторяемость ритмических рисунков темы сменила прихотливость ритмических группировок и их сочетание в партии скрипки и фортепиано.

В третьей вариации композитор к определению темпа *modéré* (умеренно) вводит обозначение характера музыки – *avec éclat* (с фр. – ярко). Секундовая интонация первого мотива темы образует кружащиеся обороты *circulario*; второй мотив в первом предложении ритмически расширяется, украшенный трелью, во втором – ритмически сжимается, сближаясь с первым мотивом.

Фееричность образа отражается и на ладовой основе вариации. Выдержанность третьего симметричного лада в теме и первых двух вариациях сменяется вторым ладом во всех трех транспозициях в середине второй части (пример 11).

Пример 11

Второй лад



Нотные примеры транспозиции

Особое значение имеет предпоследняя, **четвертая вариация**. Развитие в среднем разделе масштабами превосходит все аналогичные разделы в предшествующих вариациях и направлено на подготовку генеральной кульминации цикла – патетическому возвращению темы в последней, пятой вариации. Отсутствие репризы в четвертой вариации компенсируется вступлением темы в пятой, которая становится одновременно репризой для предшествующей вариации.

В первом разделе четвертой вариации изложение идет в трех направлениях. В партии скрипки происходит восстановление фрагментов темы с использованием ритмического уменьшения и увеличения на одну восьмую (пример 12).

Пример 12

В партии фортепиано – педальная двухтактовая группа, содержащая симметричную гармоническую последовательность с противоположным расходящимся движением голосов (пример 13).

Пример 13

Замыкающее каждое предложение периода нисходящее движение catabasis по полутонам выходит за рамки симметричного лада (пример 14).

Пример 14



На протяжении всей вариации в партии фортепиано сохраняется оstinatная пульсация триолями.

В четвертой вариации композитор придерживается квадратной структуры масштабнотематических структур и только к концу среднего развивающего раздела переходит на неквадратную:

2 т. – вступление, 2 т.+ 2 т.+ 2 т.+ 4 т. (catabasis) – 1-е предложение;

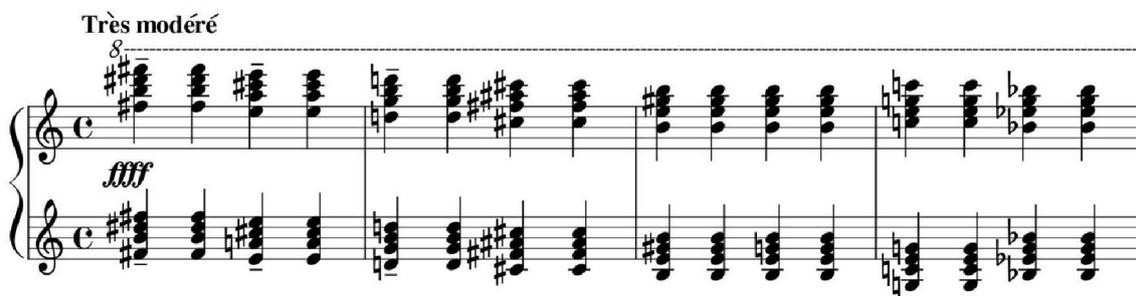
2 т. + 2 т. + 2 т. + 8 т. (catabasis) – 2-е предложение;

серединный развивающий раздел – 2 т.+ 2 т.+ 2 т.+ 1 т., затем – 3 т.+ 3 т.+ 4 т.+ 3 т.+ 5 т.

В последней, **пятой вариации** композитор проводит в полном объеме тему у скрипки, выводя ее на новый содержательный уровень: трепетная лирическая тема обрела черты гимна. Приподнятое, восторженное звучание подчеркнуто высоким регистром (октавой выше, чем собственно изложение темы) солирующего инструмента, аккордовой пульсацией у фортепиано.

Новые качества характеризуют гармоническую вертикаль. Так, например, первые четыре такта темы у скрипки сопровождают мажорные квартсекстаккорды, что отличает её от гармонизации темы в начале цикла (пример 15).

Пример 15



Расширение в репризе после повтора основных семи тактов и дополнение выполняют одновременно функцию коды всего произведения, в которой постепенно патетика сменяется лирическим проникновенным «произношением» затухающей секундовой интонации.

«Тема с вариациями» имеет особое значение для О. Мессиаана, который переживал в период ее создания душевный подъем. В этом произведении, опираясь на традиции предшествующих эпох, композитор гармонично сочетает их со своими новаторскими устремлениями. Так как в дальнейшем для ансамбля скрипки и фортепиано будет создана только «Фантазия» (1933), вариационный цикл станет неповторимым в творческом наследии среди камерно-инструментальных произведений.

Литература

1. <http://www.linnrecords.com/>
2. <http://en.wikipedia.org/>
3. Екимовский В. Оливье Мессиаан. М.: СК, 1987
4. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет, 1994.
5. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб., 1999.

Vera D. Andreeva. Tomsk College of Music
e-mail: dmitriewna.vera@yandex.ru

Kira O. Slubsky. Tomsk College of Music
e-mail: ms.slubskih@list.ru

O. MESSIAEN. THEME AND VARIATIONS FOR VIOLIN AND PIANO

Key words: O. Messiaen, variations, compositional techniques, symmetric frets, chromatic tonality.

The article deals with the principles of interpretation of the variational form by the French composer Olivier Messiaen. Based on the analysis of "Themes with Variations for Violin and Piano", the authors draw conclusions about the flexible combination of the traditional and innovative in this work and the special meaning of the variation form for the creativity of the composer of the mature and late periods. In the article the authors also note the characteristic features of the technique of composition created by O. Messiaen, based on a new interpretation of the tonality and a system of symmetrical frets.

References

1. *Ekimovskiy V.* Olivier Messiaen. M.: SPb, 1987;
2. *Messiaen O.* The Technique of My Musical Language. M., 1994.
3. *Kholopova V.* Forms of musical works. SPb, 1999.

В.А. Кривопалова,

*доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ
преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова*

А.Б. Кардаш,

студентка Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В «ВАРИАЦИЯХ НА ТЕМУ ГЕНДЕЛЯ» ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

В статье рассматривается важный для эстетики постмодернизма приём интертекстуальности в «Вариациях на тему Г.Ф. Генделя», написанных отечественным композитором второй половины XX в. Э.В. Денисовым. Авторы делают выводы о гибком сочетании «своего» и «чужого» в данном произведении, а также анализируют особенности использования различных композиционных техник (тональной, серийной, сонорной). Особое внимание уделено в статье монограмме EDS, представленной в произведении в различных преобразованиях и транспозициях.

Ключевые слова: вариации, сонорика, монограмма EDS, композиционные техники, Э.В. Денисов, Г.Ф.Гендель, интертекстуальность, постмодернизм.

В конце 70-х – начале 80-х гг. композиторы начали осваивать идеи постмодернизма, нового направления мысли, ставшего со временем теоретической основой не только литературы, но и искусства, науки, философии, моды, политики. Многие установки постмодернизма были восприняты и Э. Денисовым и воплощены в произведениях этого периода. Хотя его нельзя в полной мере назвать композитором постмодернизма, более того, он открыто не принимал один из важнейших художественных приемов постмодерна – полистилистику, новые тенденции не могли не повлиять на его творчество.

Важнейшим способом построения постмодернистского текста стал прием интертекстуальности. Сущность интертекста – цитаты, аллюзии, реминисценции. Причем цитата в поэтике интертекста понимается предельно широко. Цитата играет роль не просто дополнительной информации, не просто отсылки к другим текстам, но расширяет горизонт восприятия и становится стимулом самовозрастания смысла текста, включая реципиента в поток культурных ассоциаций, делая его соавтором. Этот поток ассоциаций является бесконечным, поскольку вся реальность в поэтике постмодернизма понимается как текст, соответственно, становится возможным извлекать необходимые смыслы и соотносить их со своими идеями. Этот фрагмент соединяется с остальными, и подобные напластования различных культур, творческих концепций создают текст. Таким образом, любой постмодернистский текст является набором культурных знаков, план выражения которых состоит из бесконечных отсылок к другим текстам.

Проблему интертекстуальности творчества Денисова последовательно исследовала в своей диссертации О.В. Веришко [7]. В своей работе она разграничила сочинения Денисова на те, в которых используются цитаты и аллюзии, и произведения, в которых интертекстуальная модель лежит в основе композиции. Интертекстуальная модель в творчестве Денисова может быть представлена различными способами: в основе нее могут быть звуковые образы («Силуэты» для двух фортепиано, флейты и ударных), полный текст произведения (Партита для скрипки с оркестром, 1981 г., Пять каприсов Паганини, 1985 г.) или чужая тема. Последний тип интертекстуальной модели представлен в вариациях на темы других композиторов.

Объединяющим основанием этих различных типов интертекстуальной модели выступает драматургическое начало, образуемое оппозиционным сопоставлением «своего» и «чужого». «В процессе взаимодействия авторское и неавторское как отрицают друг друга, так и выступают на паритетных основаниях. Динамика взаимоотношений этих двух начал направляет самодвижение формы и по-разному реализуется в каждом сочинении. При наличии скрепляющего идейного центра, определяемого концепцией Света и Красоты, при опоре на

устойчивые идиомы, выработанные в процессе формирования стиля, Денисов всякий раз ищет новую формулу решения структуры» [7. С. 24].

В этом ключе может быть рассмотрено и обращение Денисова к жанру вариаций. Использование чужого материала как тематической основы своего произведения всегда являлось нормой для данной формы. «Вариации на собственную тему даже специально оговаривались: “Theme the original et variations”» [1. С. 123].

Несмотря на это, установка на использование чужой темы в условиях постмодернизма обретает новое значение.

В 1980-е гг. Денисов создал 5 циклов вариаций, что говорит об устойчивом интересе автора к этой форме, а также к необходимости индивидуального исследования европейского музыкального наследия, о потребности композитора в анализе чужого языка. Это Вариации на тему канона Гайдна «*Tod ist ein langer Schlaf*» для виолончели с оркестром (1982), Вариации на тему хорала Баха «*Es ist genug*» для альта и ансамбля (1986), Вариации на тему Генделя для фортепиано (1986), Вариации на тему Экспромта Шуберта *As-dur* для виолончели и фортепиано (1986), Вариации на тему Моцарта для восьми флейт (1990).

Вариации на тему Генделя написаны в 1986 г., когда уже сформировался композиторский стиль, сложились основные творческие установки, определился круг интересующих тем. Это период стабилизации и заключительного этапа становления творческой индивидуальности. В то же время, в биографии Денисова это нелегкий период. С одной стороны, в это время осуществляются постановки в Париже, Берлине, в России, творчество Денисова получает признание за рубежом, начинают издаваться его теоретические труды. С другой – непростая ситуация в частной жизни.

Вариации на тему Генделя были выполнены по заказу пианиста Феликса Готлиба и исполнены на концерте, где также звучали сюиты *B-dur* и *g-moll* Генделя и вариации на тему Генделя, написанные Брамсом. По собственному признанию, Денисов не хотел писать вариации, очевидно потому, что Гендель не входил в число любимых композиторов, но он был хорошо знаком с творчеством Генделя, в консерватории играл его оратории в четыре руки.

Ключевой темой своих вариаций Денисов выбрал тему из пассакалии *g-moll* и одну вариацию. Денисов не случайно берет за основу одно из самых известных произведений Генделя. Композитор опирается на распространенные представления о Генделе, отсюда характер и формат выбранного им отрывка. Но в вариациях образ генделевской музыки представляет не самого композитора как полноценную творческую личность и не выступает как символ его творческого наследия, а являет собой только представление о нем в сознании Денисова. То есть звуковой образ, лежащий в основе темы вариаций Денисова, – это «стереотип Генделя». Разрушение стереотипа происходит путем деконструкции. Деконструкция – термин современной философии и искусства, введенный Хайдеггером [10. С. 75].

Среди любимых композиторов Денисова – Шуберт и Дебюсси. Денисову близка их склонность к интимному и сокровенному, поэтому дух патетики, помпезность и героический пафос Генделя были чужды ему. Не случайно способом постижения «чужого» становится деконструкция – понимание посредством разрушения стереотипа и введения его в новый контекст.

Несмотря на то, что вариационная форма с использованием чужой темы предполагает диалог, в Вариациях на тему Генделя сложно говорить о культурном или творческом взаимодействии. Вариационная форма позволяет Денисову утвердить собственное творческое начало, тем самым постепенно разрушая стереотип. Таким образом, в произведении преобладает монологизм.

Пассакалия Генделя включена в сюитный цикл. Она является его итогом и обобщением. Как составная часть цикла пассакалия содержит сквозные образы всей сюиты. В сюите № 7 Генделя планомерно развиваются два типа образных сфер, которые охватывают весь цикл. Все темы сюиты объединены не только на образном, но и на тематическом уровне: они связаны с тоническим трезвучием *g-moll*. Это в большей степени проявилось в последней части цикла – пассакалии.

Жанр пассакалии в своем первоначальном виде предполагал полифонические вариации на тему, в неизменном виде повторяемую в басу – вариации на *basso ostinato*. «Пассакалия к тому времени стала медленной пьесой с 4–8-тактовой темой, как и чакона» [1. С. 129]. Но

Гендель уже отходит от этой традиции, и его пассакалия в Сюите № 7 представляет собой фигурационные вариации. Это вариации на неизменную гармонию. В каждой вариации меняется фактура. Важным в пассакалии является образ движения. Пассакалия обладает серьезным драматическим оттенком.

Обозначив жанр пьесы как *passacaille*, Гендель настраивает исполнителя на сдержанную торжественную поступь, но меняет свойственный пассакалии размер 3/4 на 4/4, сообщая пьесе признаки жанра марша. Это подчеркивается также пунктирным ритмом и нешироким мелодическим диапазоном.

Композиция Вариаций на тему Генделя представляет собой субвариацию (вариации на вариацию). Денисов в качестве темы своего вариационного цикла взял тему из пассакалии и первую вариацию на нее. Денисов не повторяет первый четырехтакт, связывая свою тему с первой вариацией. В отличие от Генделя, Денисов выставляет обозначение темпа и характера темы (*maestoso*), а также динамику (*forte*), подчеркнув тем самым героичку. Таким образом, передается представление Денисова о самом популярном музыкальном произведении Генделя с характерной для него патетикой, героикой. В результате тема вариаций Денисова представляет собой период из двух предложений, основанный полностью на материале пассакалии g-moll Генделя.

Тема Генделя дробится на фрагменты, которые растворяются затем в вариациях, трансформируются и воссоздаются вновь уже в новом качестве. Денисов видоизменяет ее до неузнаваемости, но при этом в различных вариациях сохраняет те или иные музыкально-ритмические элементы, напоминающие о первоначальном виде. Посредством сложного переплетения авторского слова и генделевского вариации образуют целостное высказывание. Компоненты этого высказывания будут подвергнуты детальному анализу.

Тема пассакалии Генделя четырехтактна. В основе ее гармонический оборот, известный как «золотая секвенция», гармонизованный консонирующими трезвучиями: I–IV; VII–III; VI–II; V–I. Мелодия излагается в терцовом и секстовом удвоении, однотипные мотивы повторяют друг друга, создавая впечатление движения. Но при этом они не выходят за пределы четко прописанных интонаций, настойчиво утверждаемых в теме. Решительные интонации в пунктирном ритме звучат на фоне выдержанных аккордов. Диапазон мелодии очень небольшой, что придает выдержанность и сосредоточенность, во второй и четвертой фразах вступают активные квартовые интонации, а заключительный каденционный мотив мягко завершает героическую тему.

Во втором предложении темы Денисова (или в первых вариациях Генделя) сохраняется гармония, но пунктир укрупняется (вместо 8+16, 4+8). Добавляется мелодическая фигурация октавами в нижнем голосе, привносящая мрачный колорит: поступенное нисходящее движение в октавах нижнего голоса, начинающееся фригийским оборотом (движением от I к V степени). Второе предложение звучит более сурово, а мелодический диапазон в нем расширяется.

Все вариации включают в себя два конфликтных начала: генделевское и денисовское. При этом генделевское представляет собой стереотип, разрушение которого постепенно происходит на всех композиционных уровнях. Денисовское начало к концу вариаций начинает преобладать, включая в себя компоненты изменившейся темы пассакалии.

ТЕМА

Maestoso

Piano

Самый устойчивый признак геделевского начала – восьмитакт. Он сохраняется на протяжении восьми вариаций, затем полностью разрушается в девятой. В десятой он восстанавливается, но представляет собой только напоминание.

Денисовское начало в полной мере отражается в интонационной формуле E-D-ES (или EDS). Эта формула – одна из самых характерных примет авторского стиля. Денисов использует ее практически во всех своих произведениях.

В первой вариации тема сохраняется почти в неизменном виде. Здесь сохраняется вертикальная перестановка – еще один устойчивый признак геделевского начала: второе предложение – инверсионный вариант первого. Изменения проявились в метроритмическом оформлении темы, где отсутствует сильная доля в мелодии, а также в добавлении новой музыкально-риторической фигуры – *tirata piccolo*, которая усиливает отвагу в характере темы:

Maestoso VARIATION I

Во второй вариации соотношение геделевского и денисовского резко изменяется. Кроме формы, от темы Генделя остается ритмический рисунок, основанный на пунктирном ритме, а также терцовые и секстовые интервальные соотношения, только теперь уже преобладают уменьшенные и увеличенные интервалы. В каждой вариации сохраняется сквозной элемент из предыдущей. Во второй это *tirata piccolo*.

VARIATION II

Tranquillo

Таким образом, тема в этой вариации подвергается существенной модификации. Денисов меняет обозначение темпа на противоположное (вместо *maestoso* – *tranquillo*), динамику (вместо *f* – *p*). В этой вариации Денисов уже не дает ключевых знаков, хотя от тональности он не уходит: об этом говорит каденция в *g*-moll. Но здесь уже во всем многообразии проявляется стиль Денисова: хроматизированные интонации, тонкая облегченная фактура, светлый характер. Фактура полифонизирована, в ней есть элементы имитации. В этой вариации впервые появляется монограмма E-D-S, что подчеркивает авторское начало.

Третья вариация продолжает и развивает образы второй. Здесь также проявляется «зеркальность», то есть элементы вертикальной перестановки, взятой из темы Генделя. Интонационный комплекс повторяет предыдущие вариации: хроматические интервалы (ум.3, ум.4), мягкие опевания. Но в равномерной пульсации происходит нарушение, в третьем такте появляется метрический сбой. Это характерно для стиля Денисова. Переосмысливается функция тираты: теперь это легкий «вдох». Тирата направлена уже на усиление лирического образа.

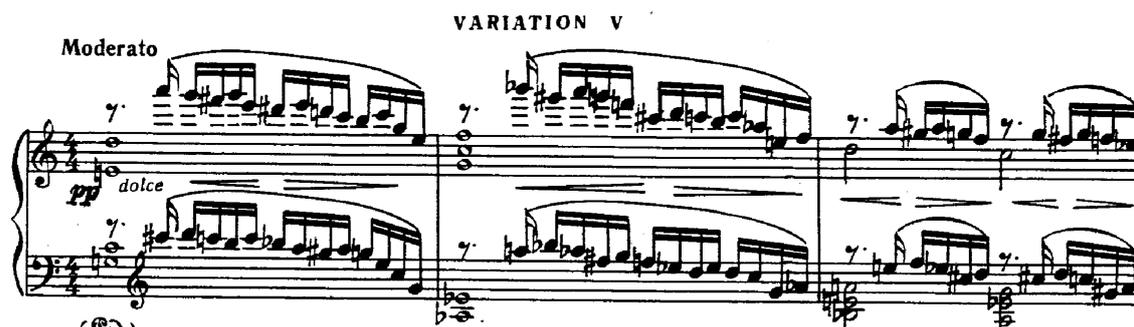


В четвертой вариации существенно меняется фактура. В ней есть неточное имитационное начало. Постепенное наложение голосов (от одного до четырех) создает подвижное сонорное поле, все составляющие линии которого тонко хроматизированы. Ядром вариации становится денисовская монограмма, она дает первоначальные импульс к движению.



Таким образом, вариации противопоставлены теме на все уровнях. Денисов усиливает контраст обозначением характера *dolce* и выставлением динамики *pp*. Связь с темой сохраняется в форме и тональной принадлежности, хотя в этой вариации Денисов оставляет форму разомкнутой.

Пятая вариация продолжает предыдущую, но движение шестнадцатыми здесь более синхронно и упорядоченно: в обоих голосах одновременно начинаются фразы и мотивы, одновременное паузирование. В первом предложении характерная для Денисова хроматическая вязь, во втором – арпеджированное движение. Такое движение было еще в вариациях Генделя, но у Генделя арпеджио были восходящими, в то время как у Денисова – нисходящие.



Шестая вариация продолжает развитие образа второй и четвертой. Эти три вариации дают наглядное представление денисовского стиля и характерных приемов его фортепианной техники. Они объединены темповым обозначением (*moderato*), обозначением характера (*dolce*), динамики (*pp*). Хрупкий и утонченный образ подчеркивается и использованным в этих вариациях высоким регистром. Эти вариации имеют разомкнутую структуру, они перетекают из одной в другую, что также подчеркивает их единство и целостность.



Седьмая и восьмая вариации представляют собой абсолютный контраст вариациям 4–6. Образы разделяются, происходит поляризация двух начал. Возвращается патетика, которая отсутствует в 4–6 вариациях. Денисов обозначает характер *risoluto*, усиливая контраст с утонченной лирикой предыдущих вариаций.

Седьмая вариация снова содержит отсылку к Генделю, но воспроизводится в измененном виде уже не сама тема, а одна из вариаций пассакалии. В дальнейшем Денисов использует не только тему пассакалии, но и вариации.



Хроматизированный пассаж, охватывающий две октавы, напоминает тирату из первой вариации. Но если в первой вариации тирата подчеркивала героический характер, то теперь звучание преувеличенно высокопарно. Эта вариация целиком относится к первому типу образной сферы, связанной с героикой темы Генделя, однако в каденцию четвертого такта проникает транспонированная монограмма EDS и немного смещается метрическая размерность – отголосок денисовского стиля.

Также важнейшим средством создания образа становится гомофонно-гармонический склад. Но аккорды в сопровождении звучат нарочито неуклюже и диссонируют с основной линией.

В обеих вариациях 7 и 8 сохраняется строгая восьмитактовая форма, а также принцип вертикальной перестановки. Это основные скрепляющие компоненты, на которых зиждется образ Генделя в вариациях.

Чрезмерная уплотненность фактуры, нагромождение акцентов, обилие диссонирующих аккордов – все это формирует неправдоподобный образ. Генделевская героика доводится до предела, искажается, становится гротескной. Это намеренная карикатура, раскрывающая основные стилистические черты пассакалии в преувеличенном виде. Денисов, таким образом, использует пародийные приемы – характерные для модернизма и постмодернизма способы построения текста, ориентированные на освоение чужого. Так, структура исходного текста подвергается вторичной разработке, цель которой – выдвинуть все стороны генделевской «экспрессии» (обозначение Арманго) для того, чтобы сопоставить их со «своим» [9].

Во втором построении наслаивается материал седьмой вариации. Но здесь проявляется еще один признак пародии – перевернутость: пассажи теперь нисходящие. Они переходят один в другой и охватывают четыре октавы.



В девятой вариации масштабы увеличиваются до 22 тактов, которые выстраиваются в четыре основных блока: 7+6+5+4. Каждый переход к следующему «разделу» отмечен сменой динамики и характера: 1 – *p leggiero*, 2 – *pp dolce poco espressivo*, 3 – *ppp dolcissimo*, 4 – *pp leggiero poco espressivo*. Таким образом, разделы выстроены по принципу градации: уменьшается объем, но интенсивно нарастает и усиливается лирическая составляющая, и в третьем разделе это доводится до предела, звучание становится ирреальным, бесплотным, что буквально создается уходом из среднего регистра в высокий – в 4-й октаву.



Такая структура организует массив лирики, сконцентрированный в этой вариации. Он формируется за счет однотипного движения, обилия мелких длительностей, неизменного интонационного комплекса. Движение начинается с двухголосных переключек в виде канонических секвенций, затем становится синхронным.

Абсолютный контраст создается также особой полифонической фактурой. Количество голосов в ней варьируется от двух до пяти. Интонационная материя, являющаяся базовой составляющей всей вариации, выстроена на формуле EDS и ее производных в виде обращений, транспозиций, ракоходов.

При этом важнейшую роль играет ритмическая организация горизонталей: основная интонация представлена в семи ритмических планах. За счет этого создается подвижное звуковое поле.

Связь с темой сохраняется только в наличии тональности, но она насыщена хроматизмами.

В десятой вариации генделевское начало снова выходит на первый план. Это обозначено восстановлением формы и элементов темы в нижних голосах, которые также развиваются по принципу канонической секвенции. При этом мелодическая линия верхнего голоса содержит в себе интонации денисовской монограммы.

Во втором построении поляризация образов достигается за счет регистрового контраста: генделевская аккордика в партии правой руки во второй октаве, денисовская «хроматическая вязь» – в большой.



Одиннадцатая вариация сохраняет тенденцию к разрушению формы. Вариация аккумулирует в себе материал всех предыдущих вариаций, относящихся к тематике Денисова, в особенности из вариаций 4–6 – ключевых для понимания лирического начала Денисова.



В двенадцатой происходит развитие пародийного образа 7–8 вариаций, она включает их характерные признаки: тяжеловесность, грузность, неуклюжесть, нагромождение аккордов, перенасыщенность фактуры. При этом мелодическая линия аккордов по горизонтали содержит денисовские интонации EDS.



После двенадцатой вариации вновь обретают лирико-драматический характер. В тринадцатой вариации это достигается за счет моторного движения и моноритма, на фоне которого разворачиваются бурные арпеджированные и хроматизированные пассажи.



Эта вариация также не вписывается в восьмитактовый период, а образует двухчастную форму «с включением». Утонченный характер вариации создается и за счет обращения к образам 4 и 9-й вариаций, в которых ярко проявлено денисовское начало. Нарастание драматического накала происходит за счет использования крайних регистров: нижний голос – контроктава, верхний – третья октава). В среднем разделе мелодия развивается по принципу канонической секвенции на интонациях EDS, которая звучит в обоих голосах отчетливо на фоне хроматической вязи в левой руке. В каденции появляется отсылка к 8-й «генделевской» вариации, но аккорды звучат на фоне той же хроматической вязи и постепенно уходят в высокий регистр.

Четырнадцатая вариация дополняется новым элементом – трелью на выдержанных звуках переходящую из одного голоса в другой без определенной последовательности. Обозначение *poco agitato* сообщает вариации взволнованный тон. В ритмической организации появляются новые группировки, встречавшиеся ранее только в девятой вариации.



В каденции, как и в тринадцатой вариации, снова происходит уплотнение фактуры

Темп *adagio* в пятнадцатой вариации – отсылка Денисова к Моцарту, высоко ценимому им: предфинальная вариация у Моцарта всегда в медленном темпе. Эта вариация – лирический центр всего произведения.



Форма двухчастная репризная. Однако возвращаются многие другие элементы темы: ритм, гармония, гомофонно-гармонический склад, тональность g-moll, сменяющаяся на G-dur, которая постепенно начинает преобладать. Фрагменты генделевской темы обретают романтическое звучание за счет аккомпанемента. Вариация имеет жанровые признаки ноктюрна. Мелодия представляет собой инструментальный дуэт. В 9–10 тактах прерывается размеренное арпеджированное движение, в аккомпанемент проникает монограмма EDS.

Шестнадцатая вариация за счет фактуры снова отсылает к генделевской образности. Вариация содержит напоминание о восьмой вариации. Но ее звучание лишено героики, решительности, остроты. Темп еще более замедляется до *lento*. Пунктирный ритм, который и создавал драматический характер, выписан теперь крупными длительностями. Регистр повысился, динамика перешла из *f* в *p*. Таким образом, генделевское начало в этой вариации окончательно ассимилировалось в сферу денисовского стиля.



Итог и результат всех модификаций темы содержится в шестнадцатой вариации. Семнадцатая же представляет собой финал синтетического типа, где подчеркивается тонально-гармоническая связь с шестнадцатой вариацией. В ней сконцентрированы основные образные сферы всех предшествующих вариаций. Они даны в сжатом виде, взаимодействуя между собой. Связь осуществляется через устойчивый компонент всех вариаций – монотематизм. В таком аллюзийном переплетении выделяются узнаваемые элементы всех вариаций, но ни один из них не повторяется в неизменном виде:

- полифонизированная фактура и игра триолями 9-й вариации
- мощная аккордика и регистровый контраст 10-й вариации
- хроматическая вязь вариаций 9, 11, 13
- в последних 16 тактах – имитация тонического органного пункта как в вариации 14.

В первоначальном виде дается второе предложение темы, но вместо фригийского оборота октавами в изложении Денисова звучит его характерная «хроматическая вязь». Таким образом, тема оказывается включена в образный план Денисова – итог развития, показанный в шестнадцатой вариации.

Финал выполняет объединяющую и «конспектирующую» функцию. Вбирая в себя всю предыдущую музыку, он становится схожим с финалами классических симфоний.

Мы пришли к выводу, что Денисов, следуя традиционной логике построения вариаций, использует классические приемы как внешнее оформление, но заполняет их современным содержанием. Денисов совмещает традиционные фигурационные способы варьирования – *diminutio*, фактурную орнаментику, полифонические приемы и др. – с приемами, присущими его стилю.

Таким образом, путем постижения вариационной формы автор утверждает собственное начало, что на самом деле противоречит постмодернистской эстетике, где авторское начало нивелируется. Это подтверждается также неприятием основных установок постмодернизма: ему была чужда полистилистика, активно применяемая Шнитке, коллажная компоновка. Но, несмотря на это, Денисов, оставаясь включенным в поле современной академической музыки, не мог не использовать новые приемы построения – интертекстуальность и деконструкцию.

Литература

1. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001.
2. Кюрегян Т.С. Формы XVII–XX веков. М., 1998.
3. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
4. Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. М., 1992.
5. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. М., 1998.
6. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
7. Вершико О.В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова. М., 2004.
8. Лаврова С.В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века. СПб., 2005.
9. Арманго Ж.П. Вариации на тему Генделя: Буклет диска.
10. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999.

Veronica A. Krivopalova. Tomsk State University

e-mail: vakrivopalova@sibmail.com

Anna B. Kardash. Tomsk College of Music

e-mail: kardash.anya@mail.ru

INTERTEXTUALITY IN VARIATIONS ON THE THEME OF HANDEL EDISON DENISOV

Key words: variations, sonorics, monogram of EDS, compositional methods, E.V. Denisov, G.F. Handel, intertextuality, postmodernism.

The article considers an important technique for the aesthetics of postmodernism of intertextuality in "Variations on the theme of GF Handel" written by the domestic composer of the second half of the twentieth century by E. V. Denisov. The authors draw conclusions about the flexible combination of "one's own" and "another's" in this work, and also analyze the features of using various compositional techniques (tonal, serial, sonar). Particular attention is given in the article monogram EDS, presented in the work in various transformations and transpositions.

References

1. Kholopova V.N. Forms of musical works. SPb., 2001.
2. Kuregyan T.S. Forms of the XVII–XX centuries. M., 1998.
3. Mazel L.A., Tsukkerman V.A. Analysis of musical works. M., 1967.
4. Kholopov Yu.N., Tsenova V.S. Edison Denisov. M., 1992.
5. Shulgin D.I. Recognition of Edison Denisov. M., 1998.
6. Ruchievskaya E. Thematicism and form in the methodology of the analysis of music of the twentieth century // Contemporary issues of musicology. M., 1976.
7. Verishko O.V. Compositions with an intertextual model in the light of the artistic system of E.V. Denisov. M., 2004.
8. Lavrova S.V. Citation as a manifestation of the principle of complementarity in the works of composers of the last third of the twentieth century. SPb., 2005.

В.А. Кривопалова,

*доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ,
преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова*

К.С. Никитина,

студентка Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова

ВОКАЛЬНЫЕ ПОЭМЫ КЛОДА ДЕБЮССИ И МОРИСА РАВЕЛЯ «SOUPIR» ПО МАЛЛАРМЕ

В статье дан сравнительный анализ двух вокальных поэм, написанных французскими композиторами Клодом Дебюсси и Морисом Равелем в 1913 году по стихотворению поэта-символиста Стефана Малларме «Soupir». На основе анализа исполнительского состава, трактовки выразительных средств, интонационной и тембровой драматургии, авторы делают выводы об особенностях трактовки нового для начала XX века жанра вокальной поэмы. Интересны наблюдения об индивидуальной трактовке композиторами сквозной форме.

Ключевые слова: К. Дебюсси, М. Равель, С. Малларме, вокальная поэма, сквозная форма, интонационная и тембровая драматургия.

В 1913 году Клод Дебюсси и Морис Равель независимо друг от друга обратились к поэзии Стефана Малларме и создали вокальные циклы «Три поэмы Малларме». В основу циклов вошли два одинаковых стихотворения («Вздых» и «Ничтожная просьба»). Но Дебюсси завершает цикл стихотворением «Веер», а Равель – «На крупе скакуна лихого». Малларме был одним из любимых поэтов как одного, так и другого композитора, поэтому возникновение песенных циклов на его стихи не случайно. В данной работе рассматриваются особенности формы, тематизма, соотношения вокальной и инструментальной партий двух вокальных поэм «Вздых» («Soupir») по Малларме.

Жанр поэмы сформировался в литературе и прошел долгий путь развития от греческого эпоса до наших дней. Само слово «поэма» имеет греческое происхождение (греч. ποιημα, от ποιηο – делаю, творю). В современном понимании – это всякое крупное или среднее по объему стихотворное произведение с повествовательным или лирическим сюжетом [4. С. 1158]. Литературная поэма рассказывала об исторических или мифологических событиях, но она всегда содержала в себе личные переживания автора и его оценку.

В музыкальное искусство этот жанр пришел в XIX в. и существовал сначала исключительно в рамках симфонической музыки. Создателем жанра симфонической поэмы стал Ф. Лист. Содержание его симфонических поэм отражало трагический конфликт столкновения героя с объективными жизненными обстоятельствами («Тассо», «Прелюды», «Гамлет» и др.), поэтому жанр характеризует драматизм и повышенная эмоциональность. Но активно-действенное начало не господствует в поэме: ее интонационный строй проникнут пафосом авторского сопереживания.

Точных сведений о возникновении жанра вокальной поэмы нет. Очевидно, эта жанровая разновидность появилась в начале XX в., и поэмы К. Дебюсси и М. Равеля можно считать ее ранними примерами. Это связано со стремлением композиторов передать тончайшие нюансы поэтического текста.

Оба композитора вошли в историю музыки как представители музыкального импрессионизма, но по образному строю и музыкальному языку их творчество близко примыкает к символизму. Морис Равель является младшим современником Клода Дебюсси – композитора, которого он всегда уважал и почитал. Неудивительно, что эти два творца выбрали в качестве идеи для своих циклов поэзию Малларме – одного из вождей символизма. В основе его творчества стояло внутреннее духовное постижение мира. По Малларме, поэзия не «показывает», а внушает. В книге Жюль Юре «Анкета о литературной эволюции» Малларме так определяет характерные особенности символической поэзии: «Назвать предмет – значит уничтожить три четверти наслаждения поэмой, состоящего в счастье понемногу угадывать, внушать – вот в чем мечта. В совершенном применении этой тайны и состоит символ: вызывать мало-помалу предмет, чтобы показать состояние души, или, наоборот, выбирать пред-

мет и извлекать из него путем последовательных разгадок душевное состояние» [4]. Не случайно естественное преобладание метафоры и некой системы аналогий в его стиле, за что его прозвали «Демоном аналогии». Субъективная лирика Малларме – тематически неопределенная, зыбкая, с основными мотивами одиночества и скорби, дана поэтом не как непосредственное выражение чувств, а в ряде иносказаний, подлежащих раскрытию.

Исследователь творчества Клода Дебюсси Л.Кокорева пишет так: «Малларме, вероятно, самый трудный поэт для перевода его стихов на язык музыки. Он требует особой тонкости, глубины и чего-то еще из области чистой интуиции. <...> утонченная любовная лирика и тонкий, едва уловимый юмор Малларме усложнены символикой образов и слов, изысканным, даже изошренным стилем» [3. С. 428].

Стефан Малларме писал свои произведения классическим александрийским стихом¹, который свойствен французской поэзии. Эта форма характерна и для «Souris» и представляет собой двенадцатистопный ямб с цезурой после шестого слога, с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слоге и смежным расположением попеременно двух мужских и двух женских рифм [4. С. 26].

Стихотворение представляет собой единую строфу из 10 строк. Первые 5 строк по эмоциональной окраске насыщены светом, «ангельской» чистотой, а вторая половина стиха отражает состояние увядания, осенней меланхолии. Цельность и единство стиха нашли воплощение в сквозной одночастной форме у обоих композиторов, а наличие двух этапов в отражении эмоциональных состояний проявилось в двух разделах каждой из поэм.

Символические образы Малларме настолько сложны и многогранны, что даже существующие многочисленные переводы на русский язык не раскрывают точного содержания стихотворения. Понять смысл произведения помогают некоторые образы-символы.

Так, при описании девушки поэт использует такой символ, как синие глаза: «просинь задумчивых очей» – «le ciel errant de ton oeil angélique». В литературе это обозначение нравственной чистоты, основанное на совпадении с цветом чистого, безоблачного неба. Подобным символом, усиленным эпитетом «ангельская», Малларме подчеркивает, что та, к кому он обращается, чиста как ангел. В оригинале стихотворения у девушки «ангельский взгляд» – «oeil angélique».

Во второй части стихотворения словосочетание «l'eau morte» («мертвая вода») ассоциируется с противопоставлением жизни и смерти. А в последней строке «soleil jaune d'un long rayon» («большое желтое солнце») символизирует душевную боль.

Поэма Клода Дебюсси «Souris» из цикла «Trois poemes de Mallarme» написана после того, как Равель уже написал поэму на эти же стихи, и Дебюсси по этому поводу иронизировал, назвав обращение к той же поэзии «явлением самовнушения, достойным изучения медицинской академией». Композитор посвятил этот опус дочери поэта Е. Боннио, урожденной Малларме, в память об её отце. Поэма написана в тональности Ля-бемоль мажор, за которой исторически закрепились образы светлой, чистой, возвышенной любовной лирики. Композитор использует свойственную жанру поэмы сквозную форму². Вместе с тем вокальная миниатюра распадается на два раздела, границу которых композитор подчеркивает ремаркой *En animant un peu* (Немного с движением) в такте 18.

Поэму открывает фортепианное вступление, которое строится на восходящих квинтах от es, f, b, создающих аллюзию опоры на доминантовую гармонию (доминантовый нонаккорд с секстой, но без терции – своеобразная «ослабленная» доминанта). Важную роль играет симметричность мотивов, которая в дальнейшем повлияет на вокальную партию.

Мелодика вокальной партии – декламационная, с силлабическим принципом вокализации текста. Декламационность на протяжении последних веков стала характерной чертой французской вокальной музыки. В поэме Дебюсси это подчеркивается звучанием голоса без инструментальной поддержки в первом разделе. Мелодия строится на основе мажорной пен-

¹ Название предположительно пошло от «Романа об Александре», написанного в XII веке как раз таким стихом [4. С. 26].

² Сквозная форма основана на принципе непрерывного обновления музыкального материала либо его сквозном развитии в соответствии с движением текста, развитием его сюжетной и психологической линий. Сквозная форма более чем какая-либо иная способна отразить детали поэтического текста, развитие его сюжета. Сквозная форма – наиболее свободная, индивидуализированная форма вокальной музыки. Её логика в наибольшей степени зависит от текста, от прочтения этого текста композитором [1. С. 139].

татоники с отсутствием полутонов (сначала пентатоника от Es, затем от As и E). Широкий диапазон в полторы октавы, переменность метра и ритмических рисунков придают мелодии ощущение свободы.

CHANT
Calme et expressif ♩=50

PIANO
Calme et expressif ♩=50
p doux et soutenu
pp

Светлые образы первых строк стихотворения отражаются в восходящем движении ме-

p très soutenu

Mon â . me vers ton front où rêve, ô cal . me

лодии (1 и 2-я строки стиха) и симметричном нисхождении (3-я строка).

sœur, Un au . tom . ne jonché de ta . ches de rousseur Et vers le ciel er . rant

Первый раздел замыкает речитация на одном звуке (des) – «Comme dans un jardin mélancolique». С этого момента начинается перелом к более сгущенным краскам второго раздела.

de ton œil an . gé . li . que Mon . te, com . me dans un jar . din mé . lan . co .

pp

Второй раздел строится на новом интонационном комплексе, который содержит обилие малых секунд. Это отражает более тонкие эмоции. Наряду с этими интонациями появляется движение по увеличенному квартсекстаккорду. А в точке «золотого сечения» возникают трудно интонируемые интервалы – ув4, ув2, которые соответствуют 7-й строке стиха «Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie»; а устойчивый органнй пункт es-as сменяется неустойчивым d-as.

En animant un peu
vers l'A . zur! Vers l'A . zur at . ten . dri d'Octo . bre pâle et

En animant un peu

p

Cédez -
pur Qui mire aux grands bas . sins sa langueur in . fi . nie Et lais . se,

Cédez -

Гармонический язык поэмы содержит бинарные противоположности: функциональность – афункциональность, тональность – неомодальность, диатонику – хроматику. Результатом их объединения становится сочетание статики и движения в драматургии поэмы. Функциональность ослаблена, вместе с тем в первом разделе поэмы ощутимы тонико-доминантовые связи, а в заключительном разделе появляется опора на субдоминанту (такт 23), то есть проявляются опосредованно классические функциональные соотношения. Вместе с тем усиливается роль колористичности, за счет средств одноименного (появление в вокальной партии движения по H-dur и E-dur в тактах 11–13, которые являются в As-dur тональностями III пониженной и VI пониженной ступеней с энгармонической заменой) и параллельного мажоро-минора (в 15 такте появляется трезвучие третьей мажорной ступени C-dur в As-dur).

Гармоническая вертикаль преимущественно диссонантна, но, по мнению Пьера Ситрона, «Дебюсси заставил консонировать даже диссонансы» [2. С. 207]. В поэме, наряду с традиционной терцовой структурой аккордов, много созвучий нетерцовой структуры, содержащих кварты и секунды (такты 9–10 – полиаккорды: на ум терцквартаккорды накладываются минорные квартсекстааккорды, которые соединяются параллельно), а также «утолщений» мелодии параллельными трезвучиями (такты 18–19).

Границы стиха и границы музыкальной формы не совпадают. Рассредоточенность тематических элементов способствует объединению формы. Например, в такте 13 мелодия словно «договаривает» предыдущую фразу – продолжается речитация на звуке *des*, а в фортепианной партии появляется новый материал: триоли на аккорде с *ув5*, а в мелодии эта гармония появится лишь через 2 такта.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in French: "li - que, Fi - de - le, un blanc jet d'eau sou - pi - re". The piano accompaniment features complex textures with triplets and chords. Dynamics include "pp" (pianissimo).

Форма поэмы строится на сочетании принципов, которые способствуют сквозному развитию, и принципов, которые при постоянном обновлении тематизма способствуют единству формы в целом. К первым относятся: постоянное интонационное обновление; отсутствие повторов; переменность метра и ритмическая свобода. Вторые: единая тональность As-dur; органнй пункт as-es, пронизывающий весь 1 раздел и начало 2; ритм триолей в разных вариантах (восьмыми, шестнадцатыми, восьмая и четверть), который проникает и в вокальную партию, и в инструментальную и пронизывает всю форму от вступления до коды; «арочное» повторение в конце поэмы материала вступления; интонационное единство, т.е. вся композиция пронизана терцово-секундовыми интонациями; декламационный тип вокальной партии; рефренное проведение речитации на звуке *des*. Именно сочетание того и другого характерно для поэменной драматургии.

Поэма «Soupir» Мориса Равеля написана для голоса и инструментального ансамбля, в составе двух флейт (Fl. + Fl. Piccolo), двух кларнетов (Cl. + Bass Cl.), струнного квартета и фортепиано. Выбор такого состава исполнителей продиктован стремлением к тончайшему воплощению поэтического текста, а также влиянием произведений И. Стравинского («Три стихотворения из японской лирики») и А. Шёнберга (мелодрама «Лунный Пьеро»). Поэма посвящена И. Стравинскому, с которым М. Равель был очень дружен в этот период. И. Стравинский вспоминал впоследствии в своих разговорах с Р. Крафтом: «Во время пребывания Равеля в Кларане я сыграл ему свои японские стихи. Лакомый до ювелирной инструментов-

ки и чуткий к тонкостям письма, он сразу же увлекся ими и решил создать что-либо аналогичное. Вскоре он сыграл мне свои очаровательные «Стихи Малларме». Сам Равель об этом писал: «Я хотел передать в этой музыке особенности поэзии Малларме и прежде всего свойственную ему изысканность и глубину, поэтому здесь я применил камерную инструментовку, почти такую же, как Шенберг в «Лунном Пьеро» [5. С. 131].

Во вступлении звучат флажолеты струнных, создавая эффект легкого шелеста (это отображается в том числе и в ритмической свободе и «неповторности»), а гармонические фигуры на тоническом трезвучии ми минора с побочными тонами (кварта и септима) изображают движение, дуновение.

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves: 1^{er} VIOLON, 2^d VIOLON, ALTO, and VIOLONCELLE. The music is in 4/4 time and features a delicate, shimmering texture created by harmonics (flageolets) on the strings. The first violin part is marked *pp* and includes the instruction *sul Sol*. The second violin part is also marked *pp* and includes *glissando*. The alto and cello parts are marked *pp*. The score is characterized by long, flowing lines and intricate phrasing.

Секстоли шестьдесятчетвёртыми длительностями в размере 4/4 и темпе *Lent* (четверть=40) идеально соответствуют тончайшим образам стиха. Выбор элегической тональности ми минор не случаен, вполне соответствует «томительным мечтам» и «прощальной тоске». Поэма написана в сквозной форме, в которой можно выделить два раздела по 5 строк текста в каждом (1-й раздел = 17 тактов и 2-й раздел = 17 тактов). Главным признаком деления является смена фактуры инструментальной партии и мелодического рисунка вокальной партии. Весь первый раздел звучит на фоне глиссандо и флажолетов струнных, в 3-й строке текста появляются выдержанные секундово-квартовые созвучия в партии фортепиано, звучащие на левой педали. В четвертой строке уплотняется фактура, появляются глубокие звуки большой и малой октав. Постепенное усиление динамики в вокальной партии и партии фортепиано подводят к пятой строке текста, которая является заключительной в первом разделе. Она звучит на квинтовом тоническом органном пункте. Инструментальная партия несет важные изобразительную и колористическую функции, но главным выразителем всех эмоций стихотворения является вокальная партия, которая словно «парит» над инструментальной.

Мелодия вокальной партии – декламационная и так же, как у Дебюсси, основана на силлабическом принципе вокализации, что свидетельствует об опоре на традиции французской вокальной музыки. Мелодия строится на постепенном расширении интервалов (б2, б3, ч4, ч5) и диапазона в целом. Она начинается с тона d и в первом разделе движется по звукам D-dur, что создает эффект полиладовости и политональности в сочетании с ми минором в инструментальной партии.

В первом разделе есть фраза, повторяющаяся дважды, которая создает эффект рефренности.

The image shows a vocal line with lyrics. The first line of music corresponds to the lyrics "à me vers ton front". The second line of music corresponds to the lyrics "où rêve, ô calme". The music is in a high register and features a melodic line that expands its intervals and range. The lyrics are written below the notes.

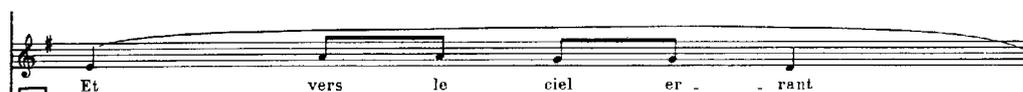
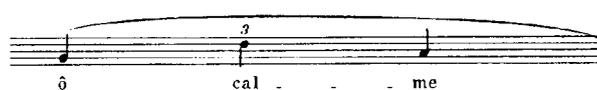
Она завершает 2-ю и 5-ю строки стиха, и ее окончание на терцовом тоне Ре мажора создает ощущение света. Мелодия 1-го раздела строится на постоянном вариантном развитии, что передает ощущение пребывания в одном состоянии, либо обновлении интонаций.



Так, 1-я строка поэмы начинается секундово-терцовыми интонациями (такты 2–3), которые в начале четвертой строки звучат в обращении (такты 10–11), а кварто-квинтовые интонации,



звучащие в четвертом такте начальной строки вариантно повторяются в 3-ей строке (такт 8).



Мелодика первого раздела отличается диатоничностью, и наряду с секундово-терцовыми и кварто-квинтовыми интонациями нередко встречается движение по звукам аккордов, которые не поддерживаются гармонией инструментальной партии (малый мажорный терцквартаккорд – 9-й такт, малый минорный септаккорд – 10–11-й такты). Фраза, соответствующая пятой строке текста, словно синтезирует в себе основные элементы мелодики первого раздела: охватывает диапазон от d первой октавы до fis второй. Содержит движение по минорному квартсекстаккорду си минора, а также рефранный мотив d-fis.

Второй раздел резко контрастен первому, и граница обозначена очень ясно сменой фактуры, снятием педали, которая выдерживала тонический органнй пункт ми минора. Контраст проявляется в противопоставлении диатоники – хроматики, устойчивости – неустойчивости; на смену чистым интервалам и аккордам приходят уменьшенные и увеличенные. Осуществляется переход в бемольную тональную сферу, используется переменность метра. Фактура содержит в себе черты полифоничности, каждая партия мелодически самостоятельна.

Второй раздел открывает инструментальное вступление квартета струнных. На смену «призрачным» звучаниям флажолетов приходят чувственные хроматизмы. Каждая партия в квартете самостоятельна и выразительна. На протяжении 6 и 7-й строк выдерживаются хроматизмы: сначала в диэзной сфере (A-dur), затем постепенно уходя в бемольную (f-moll).

В 7-й строке к струнным подключаются деревянные духовые, которые играют увеличенное трезвучие.

Вокальная партия в начале второго раздела интонационно близка первому разделу, но постепенно хроматизируется, уходит в сферу f-moll, и 7-я строка завершается движением по большому минорному септаккорду, что соответствует тексту «langueur infinie» («бесконечная истома»).

1er violon

2d violon

Alto

belle

Vers l'A-zur at-ten-dri d'Oc-to-bre pâle et
 pur Qui mire aux grands bas-sins sa lan-gueur in-fi-
 -nie

Вся 7-я строка выдержана на педали, акцентированным органным пунктом *g*, который является своеобразной доминантой к следующему тональному устою *c*. Одновременно с последним звуком мелодии вокальной партии начинается вступление к 8-й строке стиха. На органном пункте *c* звучат диссонирующие созвучия, содержащие одновременно мажорную и минорную терции (*es* и *e*) и уменьшенные гармонии. Последние три строки текста уводят в эмоциональный мир мрачной образности («мертвая вода», «пламя агонии»). В музыкальном оформлении композитор использует приемы политональности (сочетание *c-moll* в партии фортепиано и *dis-moll* в вокальной партии). В мелодии вокальной партии обилие широких скачков. Например, перед словами «мертвая вода» нисходящий скачок на малую нону. Затем стремительный взлет в пределах ноты. На словах («полюй холодный паз») очень мрачно звучит в инструментальной партии уменьшенный септаккорд, что сопровождается сменой метра, уходом вокальной партии в низкий регистр, где она завершается звуком *h*, который является самым низким звуком в мелодии.

Поэму завершает инструментальный ансамбль, в котором на фоне выдержанного тонического органного пункта у фортепиано звучат глиссандо тонического трезвучия с побочными тонами и флажолеты струнных из вступления. Все замирает, что соответствует авторской ремарке *perdendosi* («теряясь, замирая»).

Анализ двух поэм «*Souris*» по Малларме показал, что для жанра вокальной поэмы характерно отражение «эстетики одиночества» и «иррационального потока сознания», заложенных в поэтическом первоисточнике. В связи с этим композиторы избегают типовых музыкальных форм, выбирая свободную организацию целого. Общим для обоих авторов является выбор сквозной формы из двух разделов с небольшими репризными включениями (повтор материала вступления). И Дебюсси, и Равель используют четный метр (основной размер 4/4), что отражает двухдольность, заложенную в стихотворении. Оба композитора написали поэмы в медленном темпе (у Дебюсси $\text{♩} = 50$, у Равеля $\text{♩} = 40$), что позволяет наиболее тонко погрузиться в субъективную лирику Малларме. Совпадает и выбор тембра исполнителя (сопрано), и общий диапазон вокальной партии, и декламационный тип мелодии с силлабическим принципом вокализации.

Вместе с тем каждый из композиторов индивидуален в прочтении текста Малларме. Различно ладотональное оформление поэм (у Дебюсси – *As-dur*, у Равеля – *e-moll*); их инструментальное сопровождение (у Дебюсси – фортепиано, у Равеля – инструментальный ансамбль). Принципиально различное прочтение стихотворения Малларме проявляется в окончаниях поэм: у Дебюсси – светлый взлет на V ступень Ля-бемоль мажора – ми-бемоль

второй октавы, а у Равеля – самый низкий звук мелодии – си малой октавы – мрачно завершает произведение.

Исследователь творчества Равеля И. Мартынов пишет так: «Дебюсси и Равель не случайно и не сговариваясь, почти одновременно обратились к поэзии Малларме... Они нашли в хорошо известных им стихах новые возможности музыкального прочтения в духе увлекавших их тогда эстетических концепций, индивидуальных у каждого, но соприкасавшихся в исканиях простоты средств и в стремлении усилить роль конструктивного начала. В результате оба создали нечто неожиданное для ценителей их прежних произведений, оба показали отточенное мастерство письма в форме предельно четкой в своем рисунке миниатюры, где исключительно важен каждый штрих» [5. С. 132].

Литература

1. *Анализ* вокальных произведений. Л., 1988.
2. *Дьячкова Л.* Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века): учебное пособие. М., 2009.
3. *Кокорева Л.* Клод Дебюсси. М., 2010.
4. *Литературная* энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
5. *Мартынов И.* Морис Равель. М., 1979.
6. *Яроцинский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.

Veronica A. Krivopalova. Tomsk State University

e-mail: vakrivopalova@sibmail.com

Xenia S. Nikitina. Tomsk College of Music

e-mail: real.aksi@hotmail.com

VOCAL POEMS BY CLAUDE DEBUSSY AND MAURICE RAVEL "SOUPIR" BY MALLARME

Key words: K. Debussy, M. Ravel, S. Mallarme, vocal poem, through form, intonation and timbre dramaturgy.

The article gives a comparative analysis of two vocal poems written by French composers Claude Debussy and Maurice Ravel in 1913 on the poem of the symbolist poet Stefan Mallarme "Soupir". Based on the analysis of the performers, the interpretation of expressive means, intonational and timbre dramaturgy, the authors draw conclusions about the peculiarities of the interpretation of the new vocal poem genre for the beginning of the 20th century. Interesting observations about the individual interpretation of composers through form.

References

1. Analysis of vocal works. L., 1988.
2. *Dyachkova L.* Harmony in Western European music (IX – early XX century). Tutorial. M., 2009.
3. *Kokoreva L.* Claude Debussy. M., 2010.
4. Literary encyclopedia of terms and concepts. M., 2001.
5. *Martynov I.* Maurice Ravel. M., 1979.
6. *Yarosinsky S.* Debussy, impressionism and symbolism. M., 1978

Раздел II

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

В.В. Максимов,

*заслуженный артист РФ, профессор кафедры
инструментального исполнительства ИИК ТГУ*

СОВЕТЫ МОЛОДЫМ МУЗЫКАНТАМ

В серии коротких статей известный томский музыкант-исполнитель и педагог Виталий Максимов делится опытом с молодыми музыкантами. Автор рассказывает о роли аутотренинга в работе музыканта, о прочтении нотного текста. Опираясь на сороковой опыт, рассказывает о методике работы с самодеятельным ансамблем скрипачей и о специфике деятельности оркестрового дирижера. В последней статье этого цикла автор кратко описывает «доглинkinский» период в истории отечественной музыки и его роль в формировании творчества основоположника русской музыки М. И. Глинки.

Ключевые слова: аутотренинг, нотный текст, ансамбль скрипачей, оркестровый дирижер, камерный ансамбль, «доглинkinский» период в истории русской музыки

Роль аутотренинга в деятельности музыканта-исполнителя

С проблемами психологического характера сталкиваются практически все люди, независимо от профессии. Одним из самых мощных средств, способных разрешить проблемы, связанные с проявлениями нерешительности, скепсисом, неверием в свои силы и возможности, является аутотренинг (саморегуляция).

В наши дни аутотренинг популярен, как никогда прежде. Он широко используется в медицине, космонавтике, в спорте и во многих других областях человеческой деятельности.

К сожалению, в кругу людей искусства аутотренинг не очень популярен. Вместе с тем именно творческая работа требует внутренней лёгкости, раскованности, свободы, «окрылённости», уверенности в себе...

Именно аутотренинг помогает достичь всего этого. Музыканты-исполнители – это особая категория творческих людей. Музыканты чаще всех сталкиваются с серьёзными психологическими проблемами и в период работы над произведением, и, в особенности, перед концертными выступлениями.

Аутотренинг является прекрасным средством, решающим эти проблемы.

Аутотренинг складывается из трёх основных компонентов: нормализации дыхания (или «освобождения дыхания»), релаксации (расслабления мышц) и словесно-образных самовнушений.

Ещё мудрецы Древнего Востока учили, что следует дышать плавно, спокойно, размеренно ровно, получая удовольствие от самого процесса. Такое дыхание буквально за несколько минут поможет уменьшить излишнее беспокойство, отделаться от навязчивых тревожных мыслей, убрать душевную тревогу, страх и т.д.

Когда мы видим, что кто-нибудь, прикрыв глаза, сосредоточенно, самоуглублённо и ритмично дышит, заполняя всю грудную клетку, слегка задерживаясь на пике вдоха и делая небольшую паузу после выдоха, можно быть уверенным, что этот человек приводит себя «в норму», снимает избыток нервного напряжения.

Таким видом аутотренинга пользуются многие музыканты-исполнители, особенно перед выходом на сцену.

Не менее важны в аутотренинге приёмы, связанные со снятием мышечных напряжений, «зажимов»...

Известно, что между физическим и психическим в природе человека существует глубоко заложенная связь. Освобождаясь от мышечных напряжений, мы тем самым освобождаем-

ся и от напряжений нервно-психологических. Об этом знают опытные актёры, музыканты-исполнители. К.С. Станиславский писал: «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого человека являются мышечная судорога и телесные зажимы... Мускульное напряжение мешает внутренней работе и тем более переживанию» [2. С. 149].

Мы часто замечаем, как тот или иной музыкант, выйдя на сцену, не сразу начинает играть, а делает какие-то движения, расслабляющие мускулы. И это не случайно. Аутотренинг помогает исполнителю обрести спокойствие, лёгкость, вдохновение.

Выдающийся пианист К. Игумнов отмечал: «Я сейчас меньше волнуюсь, чем раньше. Нужно большое освобождение всего тела, меньшая стянутость – это помогает. Движения должны стать уверенными, свободными» [6. С. 66].

Уже доказано, что свобода от мускульных напряжений напрямую сказывается на качестве духовной работы. Должно стать хорошей привычкой мгновенное и возможно более полное расслабление мышц. Из всех привычек эта, наверное, – одна из самых полезных [1. С. 323]. Наконец, словесные и словесно-образные самовнушения. Кто из музыкантов-исполнителей не мечтает об упоительном ощущении лёгкости, свободы, уверенности в себе! Что может быть желаннее, чем ясность мысли, радостная приподнятость, увлечённость творческой работой?! Всё это может быть достигнуто, внушено. И прежде всего через слово, оказывающее самое мощное воздействие на психику человека. Если, конечно, это – «то самое слово», сказанное вовремя.

Здесь надо отметить некоторые особенности, тонкости. Слова, обращённые к себе, должны быть краткими, ясными... Например: «Я всё могу... Сделаю очень хорошо... Мне дано Природой, Богом... У меня всё получится...» и т.п. Не следует использовать слишком длинные фразы. Избегайте употребления самовнушений с частицей «не». Наша психика не любит частицу «не». На наш мозг действуют слова позитивно-утвердительного значения («Могу», «Уверен», «Здоров», «Всё будет хорошо» и т.д.). Имеет значение и сам тон, которым мы разговариваем с собой.

Большинство психологов рекомендуют говорить с собой мягко, спокойно, без нажима, как бы ласково самоуговаривая себя. Внушать себе что-либо следует как бы между прочим, почти безучастно. Чтобы добиться нужного результата, необходимо отсутствие усилий [1. С. 318].

Необходимо понять, что в аутотренинге носит сугубо творческий характер. Наиболее важное, оптимальное открывается в личном опыте, в поиске.

Психолог В. Леви пишет: «Испытайте себя, аутотренинг – такое же творческое дело, как поэзия или изобретательство» [3. С. 117].

Заметим, что практически всё в нашем деле можно перевести в живописно-образный план. Слово, имеющее живописно-образное воплощение, утраивает силу своего воздействия.

Другой психолог, Э. Боно, отмечает: «Один из способов избежать жёсткости слов заключается в том, чтобы мыслить на основе наглядных образов» [5. С. 69].

Крайне желательно, особенно музыкантам, представлять, воображать, видеть «в образе» те состояния, которые мы хотим внушить себе.

Психологи советуют тем, кому требуется владеть собой в экстремальных ситуациях, создавать мысленно образ спокойного, уравновешенного, уверенного в себе человека и вживаться, воплощаться в этот образ [1. С. 321].

И ещё несколько соображений... Не следует ждать успехов от аутотренинга после одной-двух попыток. Надо настроить себя на длительный планомерный процесс.

В искусстве саморегуляции всё делается в медленном, спокойном движении, постепенно и заблаговременно.

Ещё несколько слов о приёме «отвлечения».

Мудрый музыкант Н. Метнер писал, что «при расстройстве не следует созерцать своё расстройство... Полезнее всего выкинуть из головы всё, что расстроило, и заставлять себя думать, говорить или читать о постороннем» [7. С. 66].

Отвлечение приносит свои плоды, когда человек обращается мыслями и чувствами к чему-то светлому, приятному для него; к тому, что доставляет удовольствие. Требуется создать конкурентное переживание с положительным знаком. Это повышает шансы на успех.

Очень важно научиться снижать уровень значимости происходящего с нами и вокруг нас (например, предстоящего концертного выступления).

Необходимо уметь корректировать этот уровень, если он непомерно высок, а у большинства из нас именно так обычно и бывает [1. С. 323].

Умение приподнимать или приспускать планку уровня значимости – это и есть искусство саморегуляции, а оно приходит от планомерных занятий аутотренингом.

Литература

1. Цытин Г. Психология музыкальной деятельности. М., 1994.
2. Станиславский К.С. Работа актёра над собой // Собр. соч.: в 8 т. М., 1954. Т. 8.
3. Леви В. Искусство быть собой. М., 1973.
4. Бурно М. Самовнушение и аутогенная тренировка. М., 1975.
5. Де Боно Эдвард. Рождение новой идеи. М., 1976.
6. Изумнов К.Н. О творческом пути и исполнительском искусстве пианиста // Пианисты рассказывают. М., 1984.
7. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1972.

Методика руководства самодеятельным ансамблем скрипачей

Мой 35-летний опыт руководства ансамблем скрипачей Томского государственного университета рождает необходимость поделиться им с теми, кто хочет создать ансамбль скрипачей и руководить им. Что может служить предпосылкой организации ансамбля в университетской среде? Нужна инициативная группа из нескольких студентов и преподавателей, учившихся в своё время играть на скрипке в музыкальной школе, или в музыкальном училище. На консерваторские кадры, по понятным причинам, рассчитывать не приходится.

Далее делается объявление. Желание коллективного музицирования, любовь к музыке приведут желающих. Для начала их может быть 10–12 человек. Впоследствии число желающих играть в ансамбле обязательно увеличится.

Руководитель должен быть профессиональным музыкантом, желательно с консерваторским образованием. Обязательно владение каким-либо смычковым инструментом. Желательно, чтобы инструментарий участников ансамбля был не самого низкого качества.

Репетиции должны быть регулярными – несколько раз в неделю, лучше в фиксированное постоянное время. Перерывы между репетициями не должны быть длительными.

Руководитель должен быть готов столкнуться с разными уровнями профессиональной подготовки ансамблистов. Поэтому начинать надо с простых произведений, чтобы уже на них добиваться базовых требований к звучанию ансамбля. Можно рекомендовать, например, в качестве начальных сочинений: «Баркаролу Ж.» Оффенбаха, «Ноктюрн» М. Таривердиева, «Цыганскую песню» А. Дворжака.

Вся трудность исполнения этих сочинений заключается в достижении приемлемого звучания, кантилены, выразительности фразировки. Здесь нет ритмических «загвоздок», нет интонационной сложности. Музыка предельно понятна, интонационно близка как неискушённой аудитории, так и изысканному слушателю.

На первых же занятиях, на самом простом материале руководитель должен ставить, пусть пока трудновыполнимые, профессиональные высокохудожественные задачи. Они общеизвестны.

Это чистота интонирования, одинаковость штрихов, минимум «белых» звуков, вибрация протяжённых нот, художественно осмысленное распределение смычка, выразительность фразировки.

Следует постоянно акцентировать внимание на том, что скрипка – это, прежде всего, певучий инструмент (и виртуозный тоже). О пении на скрипке всегда надо помнить. Вкус к певучему звучанию надо прививать настойчиво и постоянно.

Так, в «Баркароле» Ж.Оффенбаха необходимо в ритме «четверть – восьмая» пропеть четверть, не укорачивая её.

Приём вибрации, к сожалению, у многих неквалифицированных скрипачей случается утраченным. Поэтому настойчиво, неустанно руководитель должен требовать вибрировать, особенно протяжённые звуки.

Руководителю надо продумать и выстроить репертуарную политику. Разумно сочетание в репертуаре разностильных, разнообразных по движению и характеру пьес. (Так, ансамбль скрипачей ТГУ исполняет музыку, начиная с Д. Каччини, Д. Фрескобальди, И.С. Баха и заканчивая рок-музыкой Э.Л. Уэббера).

В университетском ансамбле почти всегда преобладает студенческая молодёжь со своими музыкальными пристрастиями. Следовательно, в репертуаре ансамбля должна быть и классика, и современная ритмизованная танцевальная музыка с элементами рока и джаза.

Необходимо «подогревать» интерес молодёжи к исполняемой музыке.

Давно замечено, что с сопровождением скрипичного ансамбля очень хорошо слушается вокал. Это необходимо использовать.

Авторитет руководителя чрезвычайно важен для плодотворной работы. Авторитет должен вырастать из профессионализма руководителя, его преданности музыке, коллективу. Точно так же должен вырабатываться авторитет у концертмейстеров первых и вторых скрипок, у пианиста.

Независимо от исполнительского уровня участников ансамбль должен иметь в репертуаре хотя бы несколько виртуозных пьес. При разучивании, например, «Мартовского хорова» Динику следует максимально сократить количество смычка (играть на одном месте). Надо добиться абсолютного совпадения первых нот каждой кварты, делая небольшие акценты. Разучивать надо медленно, увеличивая скорость в следующие подходы.

Руководитель должен заранее проанализировать и выставить обозначения движений смычка «вниз» – «вверх». Выполнение этих, а также динамических указаний обязательно для всех ансамблистов. Движения смычков должны быть синхронными, одинаковыми. В этом один из основных принципов ансамблевой игры. Вопрос дисциплины вообще важен для успешной работы. Посещение регулярных репетиций должно быть обязательным для всех. Недопустимы опоздания, которые ведут к потере репетиционного времени и нарушают ритм репетиции.

На репетициях должны соблюдаться тишина и концентрация внимания.

Коллектив обязательно должен регулярно выступать в концертах. Это стимулирует, вдохновляет коллектив.

Вообще сам жанр ансамбля скрипачей близок и доступен любой аудитории – как не подготовленной, так и искушённой в музыке.

Одной из главных забот руководителя является создание и поддержка в коллективе благоприятного психологического климата. Здесь на первый план выходят человеческие качества, манера общения, общая культура руководителя. То же самое относится и к концертмейстерам, которые вместе с пианистом и художественным руководителем образуют руководящий центр, ядро коллектива.

С течением времени делающие большие успехи скрипачи из группы вторых скрипок могут переводиться в качестве поощрения в группу первых скрипок. Это вдохновляет морально, позволяет скрипачу ощутимо расти в профессиональном отношении.

В заключение подчеркну – даже если разучивается очень простое произведение, руководитель должен исходить из самых высоких исполнительских требований. Тогда успех придёт обязательно.

Нотный текст и его прочтение

Композиторы в итоге своей деятельности оставляют нам, музыкантам-исполнителям, свои произведения, записанные нотами.

Нотный текст – это зашифрованные эмоции и мысли автора. Задача исполнителя – как можно исчерпывающе расшифровать всё, что закодировал композитор в нотной записи.

Неопытный музыкант замечает в нотном тексте лишь то, что лежит на поверхности (высота ноты, её длительность и т.д.). Между тем нотный текст, несмотря на относительно точный характер, несёт в себе огромный объём информации, гораздо больший, чем это кажется на первый взгляд.

Известный российский пианист, профессор В. Мержанов говорил, что своих учеников он учит прежде всего «читать ноты» [1. С. 85].

На первом этапе знакомства с текстом надо вглядываться, вслушиваться в него, пока не «забрезжит общий смысл» [2. С. 374, 375].

В этот период важна интуиция, которая будит фантазию, воображение, вдохновение...

Но одной интуиции мало. Поэтому на втором этапе работы над текстом необходимо чтение музыковедческой исторической литературы, всесторонний анализ, т.е. более рациональное осмысление нотного текста.

На третьем этапе снова работа интуиции, которая стала уже «поумневшей».

И, наконец, отбросив, забыв всю формальную, сухую, рассудочную информацию, надо отдать себя вдохновению, озарению...

«Озарение – это решающий прыжок с горы приобретённого опыта в царство истины». Так считает известный учёный-психолог А. Спиркин [3. С. 201].

В работе над нотным текстом сочетаются интуиция и «рацио», ибо, по выражению В. Брюсова, «культура ума даёт культуру чувств» [4. С. 33].

В работе над произведением музыкант-исполнитель должен исходить из нотного текста (лучше из уртекста), а не идти от слушания записей, что влечёт за собой потерю индивидуальности, «заштампованность» трактовки и другие негативные последствия.

Литература

1. *Цытин Г.М.* Психология музыкальной деятельности. М., 1994.
2. *Бунин И.А.* Как я пишу. М., 1967.
3. *Спиркин А.* Сознание и самосознание. М., 1972.
4. *Русские писатели о литературном труде.* Л., 1953.

Начинающему оркестровому дирижёру

Итак, вы за дирижёрским пультом перед несколькими десятками музыкантов... Взгляды всех устремлены на дирижёра. Взгляды эти оценивающие. Опытному оркестранту очень многое становится ясным уже по тому, как вышел за пульт дирижёр, как он одет, как поздоровался с коллективом и т.д. Перед вами на пульте лежит партитура. Открывайте её уверенным жестом как хорошо знакомую, много раз читаную книгу. Конечно, выходить перед оркестром репетировать надо, хорошо зная партитуру. Если этого нет – оркестр быстро поймёт ваше незнание. Ханс фон Бюлов сказал: «Лучше партитура в голове, чем голова в партитуре».

Изучение партитуры начинается с определения стиля, эпохи, в которой жил автор. Известно, что для каждого стиля существуют определённые исторически сложившиеся нормы исполнения. В венской классике – точность, ясность, стройность формы, штриховые особенности... В романтике важно проникнуться образами, преодолеть рыхлость, «лоскутность» формы, выстроить «на одном дыхании» единую драматургическую линию произведения... В музыке Шуберта чувствовать песенность, в Малере – трагический надлом уходящего романтизма и т. д.

Дирижёру необходимо отметить самые трудные для ансамбля моменты и уделить им больше внимания, не откладывая на потом. Не стоит быть излишне многословным. Избегайте высокопарной риторики. Оркестранты любят конкретные просьбы. (Вспоминается случай из многолетней оркестровой практики. Дирижёр-гастролёр, желая услышать выразительное соло флейтиста, стал ему долго объяснять, рисовать картины природы, прочёл даже стихи

Пушкина. После тихой паузы флейтист спросил: «Мне надо сыграть это ещё тише?» «Да, да, да, именно тише!» – обрадовался дирижёр. Между тем время репетиции таяло.)

Но, конечно, должно быть место шутке, юмору. Это оживляет атмосферу, сокращает дистанцию между дирижёром и оркестром. И тогда работа лучше идёт. Ни в коем случае не высказывайте чувства превосходства над оркестрантами. Ведь среди них наверняка есть прекрасные музыканты, видевшие на своём веку множество дирижёров.

Уважайте оркестрантов, любите их – помните, что они – ваши коллеги и единомышленники в переживании музыки. В своих требованиях не ссылайтесь на великих (... Тосканини это брал ещё быстрее...). Оркестр ждёт от вас ваших собственных проявлений Личности.

Кстати, вопрос выбора темпа – один из самых важных. Шарль Мюнш сказал: «Если вы не знаете, какой надо взять темп – не берите лучше никакого». С темпом тесно связана проблема ауфтакта. Не забудьте – ауфтакт у духовых отличается от ауфтакта у струнных.

Используйте реальные возможности оркестра. Не форсируйте *ff*, не «обескровливайте» *pp*. Учитывайте особенности дыхания у духовых и струнных. Не забывайте о балансе звучания в оркестре. После удачного исполненного соло поблагодарите солиста взглядом, улыбкой, поощрите струнных за их старание. При неудачах (киксы духовых, нарушение совместности игры) не теряйте самообладания, соберите на себя внимание и музицируйте дальше.

Музыка – искусство, живущее во времени. Хорошо чувствуйте драматургию развития материала, формы. Даже в самой медленной музыке есть внутреннее движение во времени, по горизонтали.

Дирижирование – это не только механическое «отбивание» сетки, но и наполнение долей. Профессия дирижёра очень сложная и ответственная. Дирижёр – это образованный музыкант, чуткий психолог и педагог.

Формирование дирижёрской личности происходит непрерывно, в течение всей жизни. (Не случайно почти все маститые дирижёры были солидного возраста.)

Итак, вы перед оркестром! Счастливого пути! Удачи вам и творческого счастья!

В классе камерного ансамбля

Камерный ансамбль в музыкальном вузе всегда недооценивался как предмет.

Считалось, и зачастую считается сейчас, что студент приобретает все необходимые для профессионала навыки и знания на уроках по специальности.

Отдавая должное занятиям по специальности, отметим, что игра в ансамбле для музыканта любой специальности является незаменимой школой созревания музыканта-профессионала, источником вдохновения, чувства партнерства в переживании музыки. Недаром великие пианисты, такие как А. Шнабель, А. Корто, Э. Гилельс, С. Рихтер и др., отдавали камерному музицированию часть своей жизни, находя в этом важный смысл для реализации своих творческих устремлений.

Занятия по камерному ансамблю целесообразно начинать с произведений барокко, где можно воспитывать у студентов чувство стиля, культуру штриха, владение полифонией...

Затем естествен переход к венской классике, где требования грамотного озвучивания текста также очень высоки.

Миновав венскую классику и получив ценнейший опыт, студент «переключается» на романтический репертуар. Здесь важно научить студента «собирать» рыхлую зачастую форму, избегать чрезмерных эмоций, соблюдать культуру и глубину чувств. Большие трудности возникают здесь в отношении разнообразия красок в звуке. Это даётся не сразу, с большим трудом. Тем более педагог должен быть опытным и настойчивым наставником.

Важна роль иллюстраторов. Иллюстратор должен быть опытным, грамотным инструменталистом. Самому педагогу не следует выступать в роли иллюстратора. Гораздо лучше, если педагог слышит ансамбль со стороны. Тогда работа будет более эффективной.

В классе ансамбля необходимо поработать над признанными шедеврами (фортепианное трио №7 Бетховена, трио Шуберта, фортепианные трио С. Рахманинова, Чайковского, Шостаковича). Соприкосновение с такой музыкой воспитывает подлинного Музыканта, обогащает его духовный мир, приносит незаменяемые ощущения от прикосновения к Прекрасному, развивает любовь к ансамблевой игре.

Начиная работать над произведением, иногда достаточно дать правильную общую установку на произведение. Остальное получится само. Нельзя «засушивать» атмосферу на занятиях, непрерывно, с чувством превосходства останавливая и изрекая замечания. Нужны только мудрые, квалифицированные советы по делу. Необходимо пристальное внимание к единству характера штрихов в ансамбле. Динамический баланс тоже не должен ускользать от внимания играющих и педагога.

Могут возникнуть проблемы темпов, драматургии развития материала – всему надо уделить много внимания.

Психологический климат в классе должен благоприятствовать увлеченности, заинтересованности музыкантов. Педагог должен уважительно, как к коллегам по музыке, относиться к ансамблистам.

Они должны чувствовать, что способны на многое. Не надо только мешать им, а тактично помогать, используя свой опыт и знания.

«Доглинкинский» период в истории русской музыки

Оценка музыковедами «доглинкинского» периода в русской музыке никогда не была единодушной и, чаще всего, несправедливо приниженой (например у В.В. Стасова).

Широко распространенная точка зрения, что русская классическая композиторская школа начинается с творчества М. Глинки, долгое время доминировала (таково было убеждение, например, В.В. Стасова).

История формирования любой национальной профессиональной композиторской школы – это сложный исторический процесс, развернутый на протяженный временной период.

Как полноводная река берет своё начало с ручейков и родников, так и русская профессиональная композиторская школа возникла в результате подготовленной за несколько веков почвы усилиями выдающихся талантливых музыкантов. Были заложены не только основы отечественной композиторской школы, но и дан мощный импульс для возникновения и развития жанровых направлений, настроений, идеологических особенностей.

Отметим также, что этот импульс подействовал на всё дальнейшее развитие русской музыки, вплоть до XX века! Так духовно наполненное, целомудренное знаменное пение определило во многом гуманистический характер русской музыки надолго вперед (вспомним шедевр С. Рахманинова «Всенощная», созданный в начале XX века). Сатирические настроения в творчестве Даргомыжского, Мусоргского возвращают нас к операм Матинского и Пашкевича. Насыщенные народными песнями, куплетами оперы Пашкевича, Соколовского – не они ли вдохновили композитора XX века Р. Щедрина на создание оперы «Не только любовь»?

Мастера лирической песни Дубянский, Козловский, Г. Теплов дали начало романсовому творчеству А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева. Те же, в свою очередь, по выражению академика Б. Асафьева, «создали интонационный словарь эпохи русской музыки XIX века». Симфонические и камерные произведения Глинки берут свое начало в увертюрах Фомина, Бортнянского, Пашкевича, вариациях Хандошкина, Трутовского. Знаменитое «Славься» Глинки – это, несомненно, перенесенный в XIX век жанр петровского торжественного канта.

Всемирное признание русской музыки в XIX веке было подготовлено в течение нескольких веков усилиями, русских и европейских музыкантов.

Немалую роль в формировании русской композиторской школы сыграла европейская музыкальная культура.

Роль эта двояка. С одной стороны, работа в России крупных музыкантов-профессионалов, таких как Сарти, Чимароза, Паизиелло, Галуппи, Кавос, Арайа, – несомненно способствовала повышению профессионализма русских композиторов. С другой стороны, пренебрежительное отношение аристократии и власти к своим, доморощенным талантам серьезно тормозило процесс созревания русской композиторской школы. Вплоть до XIX века (и позднее) музыка в России преобладала в любительской бытовой сфере. (Автор этих строк сам участвовал в середине XX века в любительском квартете). Отметим, что целый ряд великолепных русских композиторов имели прекрасное европейское музыкальное образование. Е. Фомин, М. Березовский, Д. Бортнянский повышали свое мастерство в знаменитой Болонской академии (где учился юный Моцарт).

Без влияния европейской культуры невозможно представить себе подлинную картину музыкальной жизни России XVII–XVIII веков. Влияние это долгосрочное. Вспомним итальянские, испанские моменты у Глинки, итальянские, французские веяния у Чайковского, немецких романтиков у А. Рубинштейна.

Ясно, что русская профессиональная композиторская школа не возникла вдруг, на пустом месте. Этому предшествовали несколько столетий, наполненных кипучей деятельностью музыкантов, внесших свой вклад в становление русской национальной композиторской школы.

Безусловно, нельзя недооценивать, смотреть снисходительно, как на любительскую, – на эпоху, предшествующую Глинке. Здесь кроется серьезная ошибка и несправедливость.

Vitaly V. Maksimov. Tomsk State University

e-mail: : mv1941@sibmail.com

ADVICE TO YOUNG MUSICIANS

Keywords: auto-training, music text, ensemble of violinists, orchestral conductor, chamber ensemble, "Doglinsky" period in the history of Russian music

In a series of short articles the known Tomsk musician-performer and teacher Vitaly Maximov shares his experience with young musicians. The author tells about the role of auto-training in the work of a musician, about reading a music text. Drawing on the fortieth experience, he talks about the method of working with an amateur ensemble of violinists and about the specifics of the activities of an orchestra conductor. In the last article of this series, the author briefly describes the "Doglinsky" period in the history of Russian music and its role in the formation of the creativity of the founder of Russian music, M.I. Glinka.

References

1. *Tsy-pin G.* Psychology of musical activity. M., 1994.
2. *Stanislavsky K.S.* The work of the actor above himself // Collected. Works of 8 vols. M., 1954.
3. *Levi V.* The art of being yourself. M., 1973.
4. *Burno M.* Autosuggestion and autogenic training. M., 1975.
5. *De Bono Edward.* The birth of a new idea. M., 1976.
6. *Igunnov K.N.* On the creative path and performing art of the pianist-one // Pianists tell. M., 1984.
7. *Metner N.K.* Everyday work of a pianist and composer. M., 1972.

Раздел III

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

П.Г. Шинкевич,

доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ

АУТЕНТИЧНЫЙ ТЕКСТ: ГЛАВНЫЕ И ВТОРОСТЕПЕННЫЕ АСПЕКТЫ ТОЛКОВАНИЯ

Предлагаемая статья посвящена одной из самых важных и ключевых проблем – проблеме аутентичности. Автор анализирует понятие «аутентичный текст», а также говорит о главных и второстепенных аспектах его толкования. Важной составляющей «аутентичного изначального» автор считает иррациональную природу авторского текста. Кроме того, по мнению автора велико значение идей эпохи (исторические предпосылки), аутентичные музыкальные инструменты (их тембр звука, настройка), внутренний мир автора (переживания, впечатления).

Ключевые слова: аутентичный текст, интерпретация, нотная графика, внутренний мир автора.

Предлагаемая читательскому вниманию статья посвящена одной из самых важных и ключевых проблем – проблеме аутентичности. В настоящее время в литературе, философии, искусстве она приобретает исключительный интерес и требует к себе особого внимания. Вместе с тем имеется достаточно много неопределенности в понимании аутентичности как процесса, имеющего свои «изначальные» и «квазиконечные» состояния. Актуальность исследования темы продиктована необходимостью более глубокого анализа данного процесса, а также всех его составляющих. Автор опирается на известные работы Г. Гадамера, Э. Ансерме, С. Дейвиса.

В данной статье нам предстоит разобраться с понятием «аутентичный текст», а также поговорить о главных и второстепенных аспектах его толкования. Необходимо проанализировать процесс толкования текста исходя из подлинных предпосылок его создания. Основная задача и главный интерес – понять конкретные составляющие «аутентичного». Здесь необходимо уточнить, что объектом нашего исследования будет являться музыкальный текст композитора и особенности его интерпретации.

В процессе творения текста его автором возникают скрытые неосознанные предпосылки, которые иррационально движут им. Предпосылки в данном случае – это некое предзнание в виде образов и впечатлений, которые незримо наличествуют у автора во внутреннем мире, но еще не материализовались в графическом тексте как профессиональная рациональная завершенность. Необходимо вспомнить, что иррационализм определяет инстинкт, интуицию, чувство, любовь как решающие источники познания, данные, которые разум лишь разрабатывает дальше. Ф. Шеллинг называет иррациональным непостижимый в вещах базис реальности, то, что, не поддаваясь решению с помощью величайших усилий рассудка, тем не менее вечно остается в основе. Из этого внерассудочного родился рассудок в собственном смысле.

В известной книге «Беседы о музыке» выдающийся швейцарский дирижер Эрнест Ансерме писал: «...исследование акта музыкального созидания показывает, что музыканту-творцу свойственно сознание музыки или, если вам угодно, сознание музыкальных образов в той мере, в какой данное сознание есть безотчетное самосознание. Невозможно в момент творческой интуитивной деятельности быть вместе с тем внутри себя рассудочным и, так сказать, теоретичным» [1. С. 38].

Таким образом, можно предположить, что законченное в графике текста произведение искусства существует как рациональное начало, а предшествующая ему работа мыслей-образов иррациональна. В дальнейшем мы будем исходить из этого тезиса как главного при толковании аутентичного текста.

Итак, одной из составляющих «аутентичного изначального» является иррациональная природа авторского текста. Процесс внесения толкователем новых смыслов в аутентичный текст есть каждый раз точка невозврата в «изначальное» этого текста, с одной стороны, и новое аутентичное «изначальное» – с другой. Однако не всегда одно или другое происходит. Необходимо понять, где живет «аутентичное изначальное», в тексте автора или толковании интерпретатора текста. Нам важно показать суть феномена аутентичности. Как известно, «аутентичный» (от др.-греч. αὐθεντικός «подлинный, главный», далее от βίηиЭнфзт «собственноручный; самовластный повелитель»).

Итак, акт толкования может иметь два варианта:

- Наиболее распространенный вариант толкования текста: «аутентичное изначальное» – практически полностью принадлежит автору текста, поскольку толкователь не «вчитывает» в текст себя или делает это искаженно.
- Единичные случаи: «вчитывая» себя, толкователь может открывать смыслы, о которых не догадывался сам автор. Новые смыслы были неведомы создателю текста (они остались в его иррациональном), толкователь же осознал иррациональную графику текста и вывел сочинение в новую действительность. В этом случае «аутентичное изначальное» закономерно принадлежит интерпретатору текста.

Так, в первом случае создатель текста остается единственным аутентичным источником, во втором присутствует лишь условно.

Таким образом аутентичным текстом называется текст, который иррационально прочитан и, как выясняется, не всегда это происходит у создателя текста. Необходимо отметить, что акт толкования как процесс здесь обозначен в общем, поэтому следует разобрать все составляющие этого процесса.

Если мы обратимся, к толкованию музыкального произведения и пониманию его «аутентичного изначального», то нас будет интересовать в целом три составляющие: *эпоха (исторические предпосылки), аутентичные музыкальные инструменты (их тембр звука, настройка), внутренний мир автора (переживания, впечатления).*

Если сегодня нам известны старинные инструменты, их звуковысотный строй, тембр звучания и особенности звукоизвлечения, то представляется весьма непростым проникновение интерпретатора в историческую атмосферу той или иной эпохи, а также анализ возможных впечатлений автора, побудивших его к созданию текста. Как толкователю «прочитать» переживания автора, побудившие к созданию произведения, учитывая историческую дистанцию?

Ганс Гадамер в работе «Истина и метод», апеллируя к Вильгельму Дильтею, говорит о его заслуге «в универсализации самого “понимания” как метода исследования гуманитарных дисциплин. Гуманитарные дисциплины исследуют “выражения” внутренних состояний, запечатленные в тех или иных знаках. *«Иными словами, историк, берущий в руки исторический текст, имеет дело с “выражением”, через которое он должен распознать те “внутренние состояния” автора, которые и породили данный текст»* [2. С. 237].

Процесс распознавания этих внутренних состояний автора и перенос их в творчество толкователя является неполным и неточным. Мы не можем сказать, зная и изучая как личностей Ф. Шопена или Ф. Листа, о состояниях-образах, побудивших их создать реальную «графику», даже если найдем, что подобное состояние возникло у толкователя.

- Не позволяет это осуществить в полной мере и эпоха. Она диктует лишь некую традицию, в которой автор работает, а также историческую фазу развертывания событий. Творчество Людвига ван Бетховена не выходит за рамки традиций венского классицизма, хотя является обобщением достижений этого периода и предтечей романтизма (несомненно влияние литературного движения «Буря и Натиск», идей Французской революции и культа Наполеона на Л. Бетховена).

- Свою лепту в создание аутентичной интерпретации вносит, безусловно, и звучание аутентичных инструментов: в эпоху барокко широко использовались такие инструменты, как клавесин, клавикорд, виоль д'амур, виола да гамба и др. На наш взгляд, исторические инструменты наиболее близко подводят исполнителя к аутентичной интерпретации. Так, исполнение музыки эпохи барокко следует считать наиболее аутентичным при использовании исторических инструментов. Тембр их звучания и устройство существенно отличались от современных аналогов. Так, виоль д'амур, в отличие от современного аналога скрипки-альт, имела 6 или 7 струн, а также дополнительные резонансные струны, на которых не играли, но, попадая под колебания, они резонировали, создавая особый мягкий и таинственный тембр звучания. Предшественник современного фортепиано – клавесин – имел совершенно как другой принцип звукоизвлечения, так и, соответственно, тембр звучания, а также принципиально другую частоту настройки звука.

Нам известно, что, в отличие от фортепиано, где звук появляется путем удара молоточка по струне, звучание клавесина производит щипок металлической пластины о струну. Тембр звучания клавесина принципиально иной. Также стоит упомянуть про настройку частоты звука. Как известно, общепринятая норма нота «ля» первой октавы, по которой строится камертон в настоящее время, имеет биение 440–442 Гц. Однако в разные периоды инструменты настраивались на совершенно разных частотах. Строй эпохи Моцарта – 430 Гц, в эпоху Баха это было 415 Гц (полтона в сравнении с 440), а во времена Ж.Б. Люлли и Ж.Ф. Рамо настраивали вообще на 392 Гц.

Нам знакомы интересные исследования о тайне частоты 432 Гц, «являющейся, по мнению многих ученых, альтернативной настройкой, которая математически находится в соответствии с Вселенной. В Древней Греции, например, музыкальные инструменты были настроены на 432 Гц. Исследования также показывают, что современная настройка музыки на основе 440 Гц не гармонирует ни на одном уровне и не соответствует движению, ритму или естественной вибрации» [3]. Таким образом, звучание аутентичных инструментов, соответственно настроенных для тех или иных авторов, предельно приближает исполнителя к подлинному толкованию. Итак, стоит отметить, что исследование исполнений на аутентичных музыкальных инструментах с соответственной настройкой реально приближает исполнителя к аутентичному прочтению текста. Здесь историческая дистанция весьма сокращается, а также нет необходимости пытаться «вживаться» в переживания автора. Мы имеем возможность услышать звучание инструмента, идентичное тому, на котором сочинение исполнялось много веков назад. Нам представляется, что звучание аутентичного инструмента позволяет толкователю предельно осознать иррациональную графику авторского текста и вывести сочинение в новую действительность.

- Внутренний мир автора (переживания, впечатления).

Говоря о внутреннем мире, например, Бетховена, следует учитывать некоторые обстоятельства его личной жизни, несомненно оказавшие значительное влияние на формирование его характера и личности и, разумеется, отразившиеся в его сочинениях. Несчастное детство, чрезмерная строгость отца, несостоятельность личной жизни, неприятие его новаторских идей в музыкальном обществе, глухота позднего периода – всё это было источником его внутренних переживаний и волнений, которые, вероятно, могут быть и источниками многих его музыкальных текстов.

Феномен аутентичного исполнения можно связывать и с таким явлением, как композитор-исполнитель. На наш взгляд, если композитор является полноценным исполнителем своих произведений (И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Лист, Ф. Шопен и др.), то его интерпретацию следует считать наиболее аутентичной. Хотя, к сожалению, мы не можем оценить исполнение тех композиторов, во времена которых не было звукозаписи, и мы можем опираться только на свидетельства современников, отличающиеся крайней субъективностью и не обладающие полнотой. С появлением

звукозаписи мы имеем возможность оценить особенности аутентичных интерпретаций композиторов-исполнителей, даже если их уже нет в живых (С. Рахманинов, С. Прокофьев, Г. Свиридов).

Таким образом, композитор-исполнитель как создатель музыкального текста априори обладает правом предельно аутентичной интерпретации. Композиторы, не владеющие в полноте инструментом, для которого создан текст, оставляют право «аутентичного изначального» музыкантам-исполнителям как своей, так и последующих эпох. К сожалению, в этих случаях достижение предельной полноты проникновения в авторский текст вряд ли возможно.

Вместе с тем в композиторской практике существует такое явление, как создание музыкального текста для конкретного исполнителя, например, моноопера Ф. Пуленка «Человеческий голос» была написана для французской певицы Дениз Дюваль. В данном случае композитор опирается на психотип, темперамент, технические возможности исполнителя, тембр голоса. Если же по какой-то причине этот «идеальный» исполнитель отказывается исполнить это сочинение, то оно остается открытым для последующих толкований, которые, скорее всего, будут отличаться по степени аутентичности от предполагавшегося оригинала.

Стивен Дейвис в работе «Темы в философии музыки» рассуждает об аутентичности в музыкальном исполнении: «... исполнение, нацеленное на верную, точную реализацию в звуке партитуры композитора, может быть оценено с точки зрения аутентичности. Так как партитура не указывает точно, как должно звучать идеально аутентичное произведение, исполнение оценивается в сопоставлении и рядом «идеальных» исполнений» [4. С. 81, 82].

Здесь возникает достаточно много неопределенности в отношении точной реализации в звуке партитуры композитора и «идеальных» исполнений. Что есть «идеальное» исполнение и как точно и верно реализуется точность партитуры в звуковом событии? Эрнест Ансерме пишет: «... отбор и систематизация музыкальных звуков осуществлялись эмпирически, но так, что появлявшиеся в них структуры оказывались верным отражением наших изначальных аффективных побуждений [1. С. 33]». В этом смысле нижеследующая таблица показывает частичные взаимодействия автора и толкователя:

АВТОР	ТОЛКОВАТЕЛЬ
– Изначальный аффект, побудивший создать графику текста	– Звуковое событие, вызвавшее аффект №2
– Выбор тех или иных музыкальных средств эмпирически	– Выбор тех или иных приёмов толкования музыкальных средств выразительности

Отсюда становится очевидно, что для достижения аутентичного прочтения текста толкователю необходимо распознать и воссоздать в звуковом событии изначальный аутентичный аффект, а также верно выбрать приёмы толкования для прочтения иррациональной изначальной графики музыкальных средств автора.

В заключение стоит отметить, что *феномен аутентичности текста представляет собой подвижную систему, где подлинные изначальные смыслы могут принадлежать как автору текста, так и его толкователю*. Достижение аутентичного исполнения представляется весьма непростой задачей для толкователя и требует рассмотрения многих составляющих, которые зачастую иррациональны по своей природе.

Однако мы считаем, что одной из идеальных возможностей для толкователя прочесть изначальный смысл автора текста является использование исторических музыкальных инструментов. Именно их звучание позволяет почти идеально приблизиться и почувствовать подлинные смыслы автора. Звуковое событие в лице толкователя с сохранением и пониманием исторического подлинника ведет к прочтению изначальных аутентичных смыслов текста автора.

Литература

1. Ансерме Э. Беседы о музыке Л.: Музыка, 1985.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988.

3. [http://www.newscom.md/rus/vernites_-k-chastote-432-gtc-v-nej-skritie-sili-universal_noj-chastoti-i-vibracii.html]/ «Тайна частоты 432 Гц: в ней скрыты силы универсальной частоты и вибрации» – Режим доступа: <http://www.newscom.md>, свободный.

4. *Davies S.* Themes in the Philosophy of Music. Oxford, 2005.

Pavel G. Shinkevich. Tomsk State University

e-mail: pashechka@tomsk.ru

AUTHENTIC TEXT: MAJOR AND MINOR ASPECTS INTERPRETATION

Keywords: authentic text, interpretation, musical notation, inner world of the author.

The article is devoted to one of the most important and key problems - the problem of authenticity. The author analyzes the concept of "authentic text", and also talks about the main and minor aspects of his interpretation. An important part of the "authenticного primal" author considers the irrational nature of the author's text. In addition, according to the author's great importance of the ideas of the era (historical background), authentic musical instruments (their timbre of sound, tuning), the author's inner world (experiences, impressions).

References

1. *Anserme E.* Conversations about music L., 1985.

2. *Gadamer G.-G.* «Truth and Method»: Fundamentals of Philosophy. hermeneutics: Trans. with him. // General. Ed. and entry. Art. BN Bessonova . M., 1988.

3. Publication of the Center for the Development of Independent Television [http://www.newscom.md/rus/vernites_-k-chastote-432-gtc-v-nej-skritie-sili-universal_noj-chastoti-i-vibracii.html]/ «The secret frequency of 432 Hz: it conceals the forces of universal frequency and vibration» – Access mode: <http://www.newscom.md>, free. – Ver. from the screen. – rus.

4. *Davies S.* Themes in the Philosophy of Music, Oxford, 2005.

Раздел IV

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТОМСКА

С.П. Вавилов,

*кандидат технических наук, доцент Национального исследовательского
Томского политехнического университета*

Я.В. Ткаленко,

*художественный руководитель и главный дирижер Томского академического симфонического оркестра
Томской областной филармонии*

СИМФОНИЧЕСКОЕ И ОПЕРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ТОМСКЕ В XIX ВЕКЕ

Статья посвящена симфоническому и оперному исполнительству в Томске в XIX в. Авторы рассматривают важный период становления музыкальной культуры в городе Томске, хронологию, состав оркестров, в том числе военных, духовых, танцевальных. На основе анализа сохранившихся документов – программ, афиш, газетных рецензий рассматриваются вопросы репертуара. Кроме того, авторы отмечают важность выступлений гастролеров, а с открытием университета, появляются первые томские музыканты и коллективы. Ключевые слова: симфоническое исполнительство, оперное исполнительство, Томское отделение Русского Музыкального Общества, репертуар, дирижеры, солисты.

1. Хронология, состав оркестров

История зарождения и развития оркестрового исполнительства в Томске насчитывает более ста пятидесяти лет. Отдельные ее аспекты освещены в интересных работах [8, 9], в которых рассмотрена в основном деятельность оркестров, в разные годы создававшихся и функционировавших в составе Томского отделения Императорского Русского музыкального общества (ТО ИРМО). Между тем картина музыкальной жизни Томска не была бы полной без деятельности оркестров военной музыки, духовых и танцевальных оркестров, существовавших в увеселительных заведениях города. Немалый вклад был сделан и оркестрами театральными, как томскими, так и оркестрами оперных трупп, которые работали в Томске начиная с 1880-х годов. Предлагаемая работа посвящена деятельности различных оркестров, работавших в Томске в XIX веке. Основное внимание уделено деятельности оркестров, исполнявших симфоническую и оперную музыку. Многие факты, приведенные в работе, освещаются в литературе впервые.

Первыми коллективами музыкантов-инструменталистов, появившимися в Томске в XIX веке, были военные оркестры. Оркестры при воинских соединениях в Сибири стали создаваться в первой трети XIX века. Военные музыканты участвовали в светских развлечениях, играя музыку на балах, маскарадах, на праздничных гуляньях в скверах и парках.

Среди первых оркестровых музыкантов города выделяется имя Г. Гита, более пятидесяти лет служившего в Сибири в военных оркестрах. Начиная Г. Гит как кларнетист, был в чине унтер-офицера и дослужился до должности капельмейстера музыкантской команды Томского батальона. Этот оркестр просуществовал более 20 лет и был распущен в 1884 году. Томский музыкант Исая Семенович Маломет сформировал из оставшихся музыкантов новую музыкальную команду для работы в театре, принадлежавшем купцу Е.И. Королеву.

Наиболее ранние сведения о симфоническом исполнительстве в Томске относятся к началу 1870-х годов. В архивных документах есть сведения о том, что в середине 1870 года в Томске состоялся концерт, в котором прозвучали музыкальные произведения, исполненные оркестром. Можно предположить, что это был оркестр в составе 15–20 человек из числа музыкантов гарнизонного оркестра и усиленного музыкантами-любителями Томска. Оркестром

дирижировал капельмейстер Александр Михайлович Редров. Он же выступил в качестве солиста-скрипача, а также композитора, чьи произведения были исполнены этим оркестром.

В 1879 году началась деятельность ТО ИРМО, и руководители его хорошо понимали, что для полнокровной музыкальной жизни в Томске нужен оркестр. Судя по отчетам Томского отделения, в сезон 1886/87 года оркестр насчитывал 20 музыкантов, а в сезон 1888/89 года оркестр состоял уже из 42 человек. В театральном оркестре в эти же годы играли 15–18 человек.

Периодичность выступлений первых оркестров была скромной: два-три выступления за сезон, иногда количество симфонических собраний увеличивалось и достигало пяти-шести выступлений за сезон. Такая ситуация объяснялась рядом причин: в первую очередь, в городе было мало квалифицированных музыкантов, владеющих инструментами симфонического оркестра. Да и самих инструментов было маловато. Вторая серьезная причина крылась в отсутствии квалифицированных дирижеров и капельмейстеров. За дирижерский пульт иногда вставали люди, не имевшие не только специального дирижерского образования, но и вообще не учившиеся музыке.

Состав оркестра расширялся по мере появления в Томске новых музыкальных сил, которые приглашались на работу из европейской части страны. Немалую роль играла расширяющаяся торговля музыкальной литературой, нотами и музыкальными инструментами, которую вели купеческие дома П.И. Макушина, В.Ф. Шмидта и других торговцев.

В конце 1880-х годов симфонический оркестр насчитывал более сорока музыкантов. Отчеты Томского отделения Русского музыкального общества сообщают о таком составе оркестра. Струнная группа: 6 первых скрипок, 6 вторых скрипок, 3 альты, 2 контрабаса. Это довольно крепкая группа смычковых инструментов. Группа деревянных духовых инструментов был представлена флейтой-пикколо, 4 флейтами и 4 кларнетами. Группа медных духовых инструментов включала 4 валторны, 2 трубы, 2 корнета, 3 тромбона и 1 геликон. Ударные инструменты были самой маленькой группой: большой и малый барабаны, треугольник и металлофон. Партию арфы в концертах представлял рояль.

В оркестре, помимо профессиональных музыкантов (в том числе из военного оркестра), играли и любители. Нередко среди них попадались весьма крепкие и квалифицированные музыканты. Так, партию первой скрипки некоторое время исполнял студент-медик И.М. Левашов, который прекрасно владел инструментом. Впоследствии он стал профессором Томского университета. Партию виолончели исполняли любители А.А. Солодов и А.А. Бархатов, которые обладали незаурядными способностями, позволявшими им исполнять сложные концертные сочинения.

2. Репертуар

Анализ сохранившихся программ симфонических концертов, музыкальных вечеров, праздничных концертов в Томске 1880–900-х годов свидетельствует о большом разнообразии произведений, которые могли слушать томичи в те да-

ПРОГРАММЫ ВЕЧЕРОВЪ:

I вечеръ, 13 Октября 1879 года.

I.

Мейрберъ,—	Увертюра изъ оп. »Робертъ-дьяволъ« — (оркестръ).
Шопенъ,—	Вальсъ оп. 34 и Мазурка оп. 24—для рояля.
Ромбергъ,—	Романсъ »Тучи черныя« съ акомпаниментомъ рояля и виолончели.
Рейсигеръ,—	4 трио оп. 56—для рояля, скрипки и виолончели.
II.	
Херубини,—	Увертюра изъ оп. »Ладонска« — (оркестръ).
Воленгауптъ,—	Полонезъ оп. 55—для рояля.
Глинка,—	Трио изъ оп. »Жизнь за Царя« (басъ, теноръ и сопрано)
Веберъ,—	Хоръ Егерей изъ оп. «Фрейшюцъ» (мужск. хоръ).

II вечеръ, 20 Октября 1879 года.

Мопартъ,—	Симфонія »G. moll« въ 4 руки.
Верюи Осборно,—	Дуэтъ изъ оп. » La fille du Regiment« — для скрипки съ роялемъ.
Вильбоа,—	»Моряки« (теноръ и сопрано).

III вечеръ, 28 Октября 1879 года.

Бодонъ,—	Дуэтъ для двухъ скрипокъ съ акомпаниментомъ рояля.
Соколовъ,—	Дуэтъ »Море и сердце« (сопрано и контръ-альтъ).
Гуммельъ,—	Квинтетъ (оп. 87) для рояля, скрипки, альты, виолончели и контрабаса).
Глинка,—	Вальсъ и Краковякъ изъ оп. »Жизнь за Царя« въ 4 руки.

IV вечеръ, 3 Ноября 1879 года.

Бггартъ,—	Компанела—для рояля.
Вагнеръ,—	Арія »Вечерняя звѣзда« изъ оп. Тангейзеръ для альты, съ акомпаниментомъ рояля.
Славянскій,—	Вальсъ »Чудныя дѣвкы« — (теноръ).
Бетховенъ,—	Трио оп. 1 № 3—для рояля, скрипки и виолончели.

Рис. 1. Программа музыкальных вечеров

лекие годы. Здесь можно найти крупные произведения для оркестра – симфонии, увертюры к операм, а также произведения камерных форм для струнного оркестра, небольшие оркестровые пьесы. Со сцены звучала музыка отечественных композиторов и зарубежных авторов.

Пальма первенства в концертной афише тех лет среди иностранных композиторов принадлежала Бетховену, Моцарту, Мендельсону. На рис.1 представлена программа музыкальных вечеров, состоявшихся в 1879 году.

Обращают на себя внимание две исполненные оркестром увертюры: к опере Д. Мейера «Роберт-дьявол» и к опере Л. Керубини «Лодоиска». Если первая опера неоднократно звучала в Томске целиком, то творчество Л. Керубини стало знакомо горожанам по увертюре к названной опере, редко исполнявшейся в России.

В 1884 году прозвучали увертюры к операм «Сорока-воровка» и «Танкред» Россини; «Жизнь за царя» Глинки; «Свадьба Фигаро» Моцарта, а также впервые слушатели смогли прослушать отдельные части из симфонии Моцарта (d-moll). Дирекция Томского отделения музыкального общества систематически пополняла свою библиотеку и к 1888 году имела довольно обширный нотный материал для оркестра: все симфонии и увертюры Бетховена, симфоническую фантазию Даргомыжского «Баба-яга» и другие произведения. Ярким показателем повышения исполнительского мастерства оркестра явилось участие его в первом исполнении оперных сцен, состоявшемся 28 апреля 1887 года. Тогда были поставлены в костюмах и с декорациями 1-я картина 2-го действия оперы Верди «Аида» и 4-й акт оперы Глинки «Жизнь за царя». Оркестровое переложение, соответствующее оркестровому составу, для этих сцен, выполнили с клавира оперы А.А. Солодов и А.А. Ауэрбах.

В 1887 году у оркестра появилась возможность исполнять симфоническое произведение целиком (а не отдельные части симфоний). Так, в следующем 1888 году оркестр в составе 44 музыкантов представил вниманию слушателей две симфонии Бетховена: № 1 (C-dur) и № 7 (F-dur).

Заметный вклад в развитие оркестрового исполнительства этого периода внесли такие музыканты, как Г.С. Томашинский, под управлением которого прозвучали почти все симфонии Бетховена, виолончелист А.А. Солодов, пробовавший свои силы и в композиции, С.И. Герц и А.А. Вивьен. Под управлением С.И. Герца оркестр сыграл «Итальянское каприччио» П.И. Чайковского, требующее от оркестрантов и дирижера серьезной профессиональной подготовки. Под управлением А.А. Вивьена в 1895 году томская публика впервые услышала оркестр в составе более 70 музыкантов, исполнивших такие масштабные произведения, как 5-я симфония Бетховена, увертюры Чайковского «1812 год» и «Ромео и Джульетта» и сюита Грига из музыки к драме Ибсена «Пер Гюнт».

В сезоне 1884/85 года в Томске впервые были исполнены 5-я (первая часть) и 8-я симфонии Бетховена, в сезоне 1888-1889 годов прозвучала 1-я, а в сезоне 1892 года 2-я симфонии гениального композитора. Из числа произведений Моцарта исполнялись несколько симфоний, увертюры к операм «Дон-Жуан», «Свадьба Фигаро».

Томская публика особенно любила в тот период исполнение увертюр к операм, поскольку сами оперы в исполнении заезжих оперных трупп томичи смогли услышать лишь в конце XIX века. Дж. Россини был представлен в концертах увертюрами к операм: «Сорока-воровка», «Танкред», «Семирамида». Исполнялись также увертюры к опере Вебера «Вольный стрелок», к опере Вагнера «Тангейзер», к опере Обера «Фенелла». Как курьезный факт упомянем исполнение увертюры к опере Обера «Марко Спада», оперы, которая неизвестна сегодня даже многим профессиональным музыкантам.

Отечественную музыку в концертах представляли Глинка, Чайковский, Бородин. Реже звучали произведения Лядова, Даргомыжского. Петр Ильич Чайковский, к сожалению, из-за слабого состава инструментов оркестра в исследуемый период был представлен произведениями малых форм. В афишах значились «Итальянское каприччио», серенада для струнного оркестра, кантата «Москва», симфоническая поэма «Буря», отдельные номера из балетной музыки. В 1894 году прозвучала «Арагонская хота» Глинки.

Жанр концерта в программах симфонических вечеров представлен слабее. Томские профессиональные музыканты, вероятно, не слишком «доверяли» оркестру и дирижерам. Тем не менее отметим ряд концертов. В сезоне 1893/94 года А.А. Вивьен исполнил фортепианный концерт Соль-минор Мендельсона. В сезоне 1895/96 года В.А. Бажаева, ученица В.И. Сафонова, окончившая Московскую консерваторию и проработавшая в Томске несколько лет, исполнила в концерте «Концертино» Вебера для рояля с оркестром.

3. Оперные спектакли

Становление симфонического исполнительства в Томске естественным образом совпадает с организацией постоянных гастролей оперных трупп в городе. В 1880-х годах Томск посещали в основном труппы, которые ставили драмы и оперетты. Среди таких трупп можно назвать коллективы, которыми руководили опытные и даровитые антрепренеры Е.П. Иконников, В.А. Великанов, А.П. Бельский.

В последней трети XIX века в Томске начинают гастролировать практически ежегодно оперные антрепризы. Особое место заняли так называемые сезонные труппы. Спектакли продолжались непрерывно по 3–4 месяца. Осенью труппы начинали гастроли в сентябре-октябре и работали до начала января. Следующий период начинался после Пасхальных гуляний в марте-апреле и длился до мая-июня.

Например, в сезоне 1895/96 года труппа под руководством С.В. Брагина ставила в Томске оперные, опереточные и драматические спектакли. Впечатляет список опер: «Русалка», «Жизнь за царя», «Аскольдова могила» – отечественный репертуар. Зарубежную классику представляли «Фра-Дьяволо», «Трубадур», «Кармен», «Сельская честь», «Галька». Спектаклями дирижировал капельмейстер А.А. Тони.

Запомнился томичам коллектив сезонной оперы известного провинциального антрепренера Николая Александровича Корсакова, прибывший в 1897 году. В составе труппы были прекрасные артисты: сопрано Ю.А. Редер, Е.Я. Снегурская, баритоны С.Х. Егиазаров и А.Н. Форесто, тенор С.И. Гарденин. Режиссером оперы был Г.Н. Васильев, а спектаклями дирижировал опытный дирижер А.С. Апрельский, которому доводилось работать и в столичных театрах. Труппа поставила более 20 опер и оперетт, в том числе «Африканку» Д. Мейербера и «Волшебный стрелок» К. Вебера.

4. Дирижеры, солисты

Список дирижеров, которые стояли за пультом на томской провинциальной сцене в те далекие годы, довольно пестр и разнообразен. Наряду с профессиональными капельмейстерами, в частности военных оркестров, и дирижерами, симфоническими концертами дирижировали и просто мало-мальски подготовленные любители с хорошим слухом и начальными сведениями по гармонии и оркестровке.

Дирижеров того периода можно разделить на две группы: местных дирижеров и дирижеров заезжих оперных и опереточных трупп, чей период пребывания в Томске не превышал 3–4 месяцев.

Среди первых капельмейстеров, выступивших на томской сцене, как уже упоминалось, был А.М. Редров. Редров был уроженцем Сибири, талантливым музыкантом-самородком. Несколько лет Редров совершенствовал свое мастерство в Петербурге у опытных российских музыкантов. Его учителем на скрипке был Н.Д. Дмитриев-Свечин, которого называли «русским Вьетаном», а навыки капельмейстера Редров получал у Л. Маурера, о котором А.Н. Серов отзывался как о лучшем дирижере Петербурга тех лет. Несколько лет Редров работал в Иркутске, в 1870 году он был приглашен в Омск и, видимо, перед переездом в Омск организовал несколько выступлений и в Томске. В этих же концертах выступил исполнитель на кларнете А. Иванов. В программе концерта были исполнены Фантазия на темы русских песен, написанная А.М. Редровым, а также Попурри на альпийские мотивы композитора Кофнера для кларнета и оркестра.

В нескольких концертах на рубеже 1870–1880-х гг. в качестве дирижера выступил Рейнгольд Карлович Сирен, учитель французского языка в мужской гимназии. Отметим, что Сирен тоже некоторое время перед приездом в Томск, как и А.М. Редров, поработал в Иркутске. Р.К. Сирен стал организатором и душой первого музыкального кружка в Томске. Из этого кружка впоследствии возникло ядро организаторов Томского отделения Русского музыкального общества.

Одним из первых томских дирижеров должно быть названо имя Андрея Андреевича Ауэрбаха [1. С. 2, 6, 7], чья деятельность на музыкальном поприще в Томске продолжалась более 15 лет. Родился он в семье уездного врача и начальное музыкальное воспитание получил в семье. В 1851–1856 годах учился в московской гимназии, затем закончил юридический факультет Московского университета. Во время службы в Петербурге познакомился с А.Г. Рубинштейном, у которого занимался частным образом на фортепиано. Среди знакомых Ауэрбаха были такие знаменитости, как выдающиеся деятели театральной культуры М.С. Щепкин и П.М. Садовский, музыканты Н.Г. и А.Г. Рубинштейны, писатель Л.Н. Толстой.

В 1884 году за финансовые нарушения Ауэрбах был привлечен к судебной ответственности и, в качестве наказания сослан в Томск. По предложению томского губернатора И.И. Красовского, с которым Ауэрбах был знаком еще до ссылки, новоявленный ссыльный стал заниматься организацией музыкальной жизни города и был назначен первым директором музыкальных классов. Классы были открыты в 1893 году в составе двух отделений: фортепианного и скрипичного – при 22 учащихся. Ауэрбах пробыл в должности директора с 1893 по 1897 год. Ауэрбах был не только одним из организаторов симфонических концертов, но и сам выступал в качестве дирижера и аккомпанировал на рояле и фисгармонии. Музыкальный талант Ауэрбаха позволял ему делать аранжировки и переложения произведений для хора и симфонического оркестра.



Рис.2. Афиша концерта А.А. Ауэрбаха

он начал в качестве дирижера концертных программ в театре купца Е. Королева, дирижировал спектаклями приезжих трупп. Как музыканта Вивьена отличали высокая культура и интеллигентность.

Прожив в Сибири более двух десятилетий, Вивьен стал настоящим патриотом ее бескрайних просторов, ревнителем развивающейся музыкальной культуры. Он даже выступал

На рис.2 приведена афиша одного из концертов под руководством Ауэрбаха, в котором симфонический оркестр под его управлением исполнил выполненное им переложение Патетической сонаты Бетховена. Идея оркестрового переложения фортепианных произведений была довольно необычной для того времени, что вызвала даже неподдельные изумление и интерес у А. Рубинштейна.

Было известно в Томске и имя Александра Александровича Вивьена. А.А. Вивьен происходил из артистической семьи. Его дядя, Эдуард Осипович Вивьен, был известным московским музыкантом, пианистом и аккомпаниатором. Много лет прослужил он в оркестре Малого театра в Москве, занимался педагогической и композиторской деятельностью. Его племянник Александр Вивьен начал свою деятельность еще в 1870-х годах, когда он работал музыкальным руководителем знаменитого музыкального театра Москвы под управлением М.В. Лентовского.

В Томск Александр Вивьен приехал уже молодым человеком, без семьи. Свою деятельность

на страницах томской печати с собственными поэтическими произведениями. В одном из его стихотворений есть такие взволнованные строки, перекликающиеся и с нашим временем:

России счастливой, России свободной,
 России, начавшей по-новому жить,
 России, воссозданной волей народной,
 Клянемся мы вечно и верно служить.

В 1894–1895 гг. Вивьен преподавал фортепиано в музыкальных классах Томского отделения РМО. Умер А.А. Вивьен в 1921 г., был похоронен в Томске, но могила его не сохранилась.

В 1890-е гг. оперные и драматические спектакли в Томске шли под управлением капельмейстеров Н.И. Энко, О.А. Ганиша, Д.А. Гаврилова, А.А. Тони (Тонни). Некоторые из них работали не только в Томске, но и подвизались в качестве дирижеров в Иркутске, Омске, Барнауле. Капельмейстер Н.И. Энко, например, служил в оперетте М.В. Лентовского в Москве. Капельмейстер А. Тони работал в труппе В.И. Розенэра в Иркутске.

Особенно тщательно к подбору дирижеров для оперных и опереточных трупп относился антрепренер Н.А. Корсаков. В свою труппу он приглашал самых известных дирижеров, работавших в провинциальных городах России. Среди них И.Г. Тиме, И.И. Балакшин-Карский, А.С. Апрельский.

Происходивший из известной на Урале немецкой семьи И.Г. Тиме имел многолетний опыт руководства небольшим оркестром, созданным на одном из заводов Нижнего Тагила. Этот оркестр обслуживал спектакли заводского театра, играл на праздниках, выезжал с концертами в другие города Урала, посещал знаменитую Ирбитскую ярмарку на Урале. Во время работы оперной труппы в Томске в сезон 1899/1900-го года под руководством И.Г. Тиме и И.И. Балакшина-Карского впервые прозвучали в Томске такие шедевры оперной музыки, как «Отелло» и «Эрнани» Верди, «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Рогнеда» Серова.

Несколькими операми в 1897 году дирижировал В.Г. Зеленый, внесший позднее большой вклад в развитие музыкальной культуры города Тбилиси.

Среди инструменталистов, выступавших в качестве солистов в симфонических концертах, назовем популярных в те годы в Сибири скрипачей А.М. Редрова и М.Т. Васильева. Несколько раз выступал в симфонических концертах знаменитый виртуоз скрипач Константин Думчев (рис. 3). Опытными исполнителями были томские музыканты-любители виолончелисты А. Солодов и А. Бархатов. Часто выступали на эстраде в качестве солистов преподаватели музыкальных классов пианист Л.А. Максимов, певец Я.Я. Карклин, скрипач Я.С. Медлин.

Одним из первых музыкантов Томска, получивших профессиональное музыкальное образование, стал Николай Васильевич Осипов [5] (рис. 4). Родился он в Томске в 1858 году в семье учителя и рано проявил свои прекрасные музыкальные способности. Развиться им помогло и хоровое пение в храмах, куда мальчик ходил вместе с сестрами, и светская музыка гимназических вечеров, на которые отец-преподаватель нередко брал с собой сына. Когда



Рис. 3. Скрипач К.М. Думчев

Николаю исполнилось 6 лет, ему приобрели простенькую скрипку, пылившуюся в доме у одного из местных купцов. Природный слух, терпение и усидчивость стали главными учителями Николая. Через 2–3 года юный томич уже мог исполнять довольно сложные пьесы. Ноты приобретались в магазине П.И. Макушина, где имелся хороший музыкальный отдел. Там же удалось купить и новую скрипку работы австрийских мастеров.



Рис.4. Н.В. Осипов

В 1873 году Николай закончил Томское уездное училище, и семья решила отправить его на учёбу в Московскую консерваторию. И вот пятнадцатилетний томич едет в Москву и после долгого и утомительного пути предстаёт перед экзаменационной комиссией. Удивительно, но выходец из сибирской провинции, из города, где в ту пору не было ни одного профессионального музыканта, сумел успешно преодолеть вступительные испытания. Личное дело Николая Осипова до сих пор хранится в архиве Московской консерватории.

Томич был зачислен в класс преподавателя И.В. Гржимали. Однако жизнь в Москве для Николая Осипова оказалась трудной – постоянно не хватало денег, трудно было с жильём. Вдобавок возникли проблемы со здоровьем – стал ухудшаться слух. Это молодого музыканта удручало больше всего. Все это привело к тому, что процесс обучения растянулся на долгие 13 лет, но закончить консерваторию с дипломом «свободного художника» Осипову так и не удалось. В 1886 году он вернулся в Томск, где затем более 30 лет плодотворно трудился на музыкально-просветительской ниве.

Одной из наиболее важных страниц музыкальной жизни Николая Васильевича стало руководство оркестрами города. При его участии были созданы несколько духовых оркестров, успешно выступавших в Томске конца XIX – начала XX в. Например, Осипов руководил оркестром военных музыкантов, который в летнее время выступал в городском саду. А в 1890-х годах он возглавил любительский оркестр местного драматического общества, причём пресса отмечала, что этот коллектив играет лучше профессионального оркестра театра Е.И. Королёва. Неоднократно Н.В. Осипов и сам музицировал в этом театральном оркестре. В 1902 году Николай Васильевич создал оркестр из служащих купца И.И. Гадалова.

Смерть этого прекрасного музыканта в 1922 г. не прошла незамеченной в Томске – газеты опубликовали некрологи, на похороны пришло много народу.

В конце XIX века началась дирижерская деятельность одного из славных подвижников музыкальной культуры Томска Моисея Исаевича Маломета, которая продолжалась более полувека. М.И. Маломет окончил Варшавский музыкальный институт со званием капельмейстера и свою работу в городе начал в оркестре драматического театра, «подхватив» дирижерскую палочку из рук своего отца И.С. Маломета, дослужившегося до чина унтер-офицера и также работавшего капельмейстером театрального оркестра.

Представленные материалы свидетельствуют об интенсивной и разнообразной музыкальной жизни провинциального Томска в XIX веке и, на наш взгляд, убедительно подчеркивают ведущую роль Томска в музыкальной жизни Западной Сибири того периода.

Литература

1. Ауэрбах А.А. Воспоминания // Исторический вестник. 1905. Т. 51. С. 347–374, 672–697.
2. Ауэрбах А.А. Воспоминания // Исторический вестник. 1905. Т. 52. С. 37–60, 399–431, 813–845.
3. Вавилов С.П., Осипова С.И. Из Московской консерватории // Сибирская старина. Томск, 2005. № 24. С. 18–20.

4. *Вавилов С.П.* Слушали Бетховена, Вагнера, Вебера // Сибирская старина. Томск, 2006. № 25. С. 22–23.
5. *Вавилов С.П.* Оперные редкости на сценах старого Томска // Традиции и новаторство в современном музыкальном искусстве: Материалы Сибирской открытой (межрегиональной) научно-практической конференции 6–7 апреля 2009 г. Томск, 2010. С. 293–297.
6. *Вавилов С.П., Ауэрбах А.А.* Томск от А до Я: Краткая энциклопедия города. Томск, 2004. С. 20–21.
7. *Вавилов С.П.* Первый директор музыкальных классов // Народная трибуна. Томск, 1993. 23 нояб.
8. *Еременко Е.П.* Концертно-исполнительская деятельность оркестра Томского отделения императорского русского музыкального общества во второй половине века // Музыкальный альманах ТГУ. Вып. 2, 2013. С. 59–66.
9. *Куперт Т.* Музыкальное прошлое Томска (в письмах А.Г. Рубинштейну). Томск, 2006, 788 с.

Stanislav P. Vavilov. Tomsk Polytechnic University

e-mail: baron@tpu.ru

Yaroslav V. Tkalenko. Tomsk Regional Philharmonic Society

e-mail: baron@tpu.ru

SYMPHONIC AND OPERATIC PERFORMANCE IN TOMSK IN THE XIX CENTURY

Key words: symphonic performance, opera performance, Tomsk branch of the Russian Musical Society, repertoire, conductors, soloists.

The article is devoted to symphonic and opera performance in Tomsk in the 19th century. The authors consider the important period of the formation of musical culture in the city of Tomsk, the chronology, the composition of orchestras, including military, brass, and dance. On the basis of analysis of the surviving documents - programs, posters, newspaper reviews, questions of the repertoire are being considered. In addition, the authors note the importance of performances by guest performers, and with the opening of the university, the first Tomsk musicians and collectives appear.

References

1. *Auerbach A.A.* Memories. // Historical Herald, 1905. P. 51, 347–374, 672–697.
2. *Aerbach A., Memories A.A.* // Historical Herald, 1905. Vol. 52. С. 37–60, 399–431, 813–845.
3. *Vavilov S., Osipova S.I.* From the Moscow Conservatory / Siberian olden time (Tomsk), 2005. № 24. P. 18–20.
4. *Vavilov S.* Listened to Beethoven, Wagner, Weber // The Siberian olden time (Tomsk), 2006. № 25. P. 22–23.
5. *Vavilov S.* Opera rarities on the scenes of old Tomsk // Traditions and innovation in the modern musical art (Materials of the Siberian open (interregional) Scientific and Practical Conference April 6–7, 2009. Tomsk. 2010. P. 293–297.
6. *Vavilov S., Auerbah A.A.* // Tomsk from A to Z. Brief encyclopedia of the city. Tomsk, 2004. P. 20–21.
7. *Vavilov S.P.* The first director of musical classes. // People's Tribune, (Tomsk), 1993. No. 260, November 23.
8. *Eremenko E.P.* Concert-performing activity Orchestra of the Tomsk branch of the Imperial Russian musical society in the second half century // Musical almanac of TSU, in. 2, 2013. P. 59–66.
9. *Kupert T.* Musical past of Tomsk (in letters to A.G. Rubinshtein) // Tomsk, 2006. 788 p.

В.В. Сотников,

*заслуженный деятель искусств РФ,
профессор кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ*

СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ТОМСКА (60–90-е ГОДЫ XX ВЕКА)

Статья посвящена музыкальной жизни Томска 60–90-х гг. XX в. Автор уделяет большое внимание анализу деятельности не только профессиональных коллективов, таких как филармония, но и самодеятельных – эстрадным оркестрам ТГУ и ТПИ, народным хорам, ансамблю песни и пляски и др. Большое внимание автор уделяет участию томских музыкантов в конкурсах и фестивалях областных, всесоюзных и международных. Значительное место уделено гастролям коллективов по области и стране.

Ключевые слова: Томский государственный университет, Хоровая капелла ТГУ, хоровой репертуар, хоровые конкурсы, фестивали, гастроли.

В 1966 году я, молодой специалист, окончивший Казанскую консерваторию, приехал в Томск, чтобы стать художественным руководителем хоровой капеллы Томского государственного университета. Хоровая капелла, созданная в 1959 году выпускником Казанской консерватории В. Кузьминовым, уже тогда была известна в России как один из ведущих студенческих хоров.

Окунувшись в музыкальную, театральную жизнь города, познакомившись с преподавателями и студентами университета, я увидел уникальность атмосферы культурной жизни Томска! Сравнительно небольшой, сосредоточивший в себе колоссальный духовный потенциал вузовской интеллигенции и студенчества, он нес печать университетского города. В дальнейшем я часто сравнивал Томск с Тарту. Удалённость Томска от центра в то время сыграла двоякую роль в развитии музыкальной жизни. С одной стороны, перекосы цивилизации, вылившиеся в бурное заповоление европейских городов России музыкальной попкультурой, почти не коснулись студенческой молодёжи Томска. В 60-е годы здесь работали два вузовских эстрадных оркестра: университетский «ТГУ-62», которым руководил А. Ратнер, и оркестр Политехнического института под руководством В. Молодых. Оба оркестра выступали на достаточно высоком уровне, исполняя в основном произведения советских композиторов и популярную джазовую музыку. С другой стороны, отсутствие прямого авиасообщения с центром, закрытость города для приезда иностранных гастролеров затрудняли, ограничивали возможности организации гастролей выдающихся исполнителей и коллективов в Томске. Стремление талантливой молодёжи в студенческой среде к активному творчеству влекло ее в любительские коллективы. Первые участники капеллы университета рассказывают, что на первую репетицию пришло более 150 человек, тогда как в той же Казани уже в то время сложно было организовать хор в вузах хотя бы из тридцати человек. С другой стороны, среди профессорско-преподавательского состава томских вузов в то время было много образованнейших людей, любящих и понимающих музыкальное искусство, видевших значение его в воспитании студенчества. Ректор Томского университета профессор А.И. Данилов, человек, строго следивший за соблюдением уважения к самому университету, при первом нашем знакомстве сказал, что капелла для университета имеет большое значение и он во всем готов помогать мне. Одно то, что молодой специалист был принят на должность старшего преподавателя и получил при тогдашнем дефиците большую комнату в преподавательском общежитии, говорит о многом.

Большую концертную деятельность проводили тогда два ярких творческих коллектива – Народный хор Электrolампового завода и ансамбль песни и пляски Дома офицеров. Талантливые художественные руководители, стоявшие во главе этих коллективов, смогли сделать их яркими и самобытными. Один из них – композитор Владимир Федорович Лавриненко. О таких людях говорят – самородок. В своих песнях он сконцентрировал богатство интонаций сибирской песни со всем ее разнообразием, принесенным когда-то народами всей России. С ним рядом в качестве режиссера работала образованный, интеллигентный че-

ловек – Е. А. Бабицкая, активно влияющая на становление творчества Лавриненко. Тогда уже лауреат Всемирного Фестиваля молодежи и студентов в Москве, коллектив имел свое творческое лицо. Большинство песен репертуара хора были написаны Владимиром Федоровичем. Как пелось в песне: «У нас на Лампочке народный хор большой... и композитор свой». И тогда, и в дальнейшем хор достойно представлял творчество заводской молодежи.

Другой талантливый музыкант – Е. Г. Станишевский – возглавлял хор армейского ансамбля Дома офицеров. Человек с богатой творческой фантазией, высокопрофессиональный музыкант, окончивший Одесскую консерваторию, стремился к интересному решению исполнения каждой песни, и в содружестве с хореографом ансамбля М. И. Коганом Евгений Георгиевич создавал запоминающиеся концертные программы.

В 1945 году в Томской филармонии был организован профессиональный симфонический оркестр, который в 60-е годы был центром музыкального искусства. В зал Областного лектория, где концертировал оркестр, стекались многочисленные любители классической музыки. Все артисты, приезжавшие в Томск в разное время, отмечают невероятно теплое отношение томской публики к выступающим и знание исполняемых произведений. В 1959 году, когда молодой Святослав Рихтер закончил выступление в зале Томского музыкального училища, благодарные студенты несли его от зала до выхода на руках.

Во второй половине 60-х годов, когда появилось прямое авиасообщение с Москвой, открылась возможность гастролей в Томске крупных известных исполнительских коллективов. Одним из таких коллективов был Академический симфонический оркестр Ленинградской филармонии под управлением народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии Евгения Мравинского. Концерты его проходили в помещении Драматического театра (ныне в этом здании располагается ТюЗ). Е. Мравинский, строго не допускавший ни кого на свои репетиции, согласился на то, чтобы музыканты Томского симфонического, студенты и преподаватели музыкального училища присутствовали на всех репетициях. Более того, в оркестре Мравинского в это время заболел тубист, и встала проблема исполнения Шестой симфонии Чайковского, где без этого инструмента не может прозвучать хорал в финале симфонии. Было решено пригласить артиста томского оркестра Павла Белецкого. И на первой репетиции, когда прозвучал этот хорал, Мравинский, артисты оркестра и все находящиеся в зале зааплодировали. В одном из концертов ленинградского оркестра дирижировал Юрий Симонов, тогда молодой стажер. Его яркая техника дирижирования произвела на меня сильное впечатление.

Во главе Томского симфонического оркестра в 60-е годы стоял Игорь Ковалев, которого отличали большие организаторские способности, положительно сказавшиеся на работе оркестра. Концерты оркестра всегда проходили при переполненных залах. Первым сотрудничеством с симфоническим оркестром Хоровая капелла университета обязана именно ему. В то время по стране триумфальным шествием проходило исполнение гениального произведения Георгия Свиридова – «Патетической оратории» на стихи В. Маяковского. Произведение, понятное и принятое всеми – от самого искушенного музыковеда до самого неподготовленного слушателя. В 1964 году, по просьбе участников капеллы, Свиридов прислал ноты с авторским автографом, и в том же году в Томске состоялось одно из первых в Сибири исполнение «Патетической оратории». За дирижерским пультом стоял И. Ковалев, сольные партии исполнили артисты Новосибирского театра оперы и балета Л. Мясникова и Н. Лагутенко, хор был подготовлен художественным руководителем капеллы В. Кузьминовым.

Сложное географическое расположение Томской области затрудняет осуществление постоянных связей творческих коллективов с районами, особенно с отдаленными северными. В 60-е годы было положено начало Фестивалю искусств «Северное сияние». Тогда он имел статус областного, но привлекал к участию крупные коллективы из других регионов. Летом 1967 года университетская капелла приняла участие в одном из первых фестивалей. Параллельно с нами в концертах принимал участие Ансамбль песни и пляски Сибирского военного округа. В этой поездке я впервые знакомился с теми, кто живет вдалеке от Томска, для кого он является столицей культурной жизни. В дальнейшем я подружился со многими

людьми в разных районах, бывал у них не только с капеллой, но и приезжал помочь в работе самодеятельных музыкальных коллективов. Долгие годы творческая дружба связывают меня с Бакчаром. А тогда на двух судах – маленьком «Культработнике» и колесном пароходе «Север», шедшем с нами в последний в своей жизни рейс, – капелла держала путь на север. Концерты в Шегарке, Самуськах, Кривошеине, Молчанове, Колпашеве, Нарыме, Каргаске. «Концерты, концерты, концерты, новые люди, новые места, и везде нужно петь, отдавая свою душу. И уставать капеллану нельзя, ведь благодаря его мастерству люди приобщаются к миру искусства, миру прекрасного, чего так не хватает в глубинных сибирских селениях», – вспоминает В.Ивонин, ныне проректор ТГУ. Чем были 60-е годы для уникального коллектива хоровой капеллы Томского университета? Они были годами становления. Тогда капелла заявляла о себе не только в Томске, но и в стране и за рубежом.

1962 год – гастролы в Казани, Саратове.

1963 год – «За активную просветительскую деятельность и популяризацию классической музыки» капелле присвоено звание народного коллектива РСФСР.

1964 год – поездка в Польшу по приглашению Польского Союза студентов на празднование 20-летия Польской Народной Республики. «Вместе со всей Варшавой 22 июня на улицы вышла в памятных красно-белых косынках колонна капелланов в 82 человека. На ярко освещенной эстраде перед морем людей, в прочерченное прожекторами небо капелла начала свое выступление с «Полонеза» Огинского, «фантастично» принятого всеми участниками праздника. Самое памятное – посещение Освенцима. В этот вечер концерт открывался песней «Бухенвальдский набат». То, как мы пели тогда, трудно назвать песней. Это был взволнованный, идущий из глубины души каждого призыв: «Берегите, берегите, берегите мир!» Тогда, пожалуй, мы поднялись на одну из самых важных ступенек своего исполнительского мастерства. Мы принесли в него зрелую гражданственность!» – вспоминает Т. Котова, участница капеллы, выпускница ИФФ ТГУ.

1966 год – гастролы в Болгарии. «80 воодушевленных певцов поют на болгарском языке с исключительным чувством своеобразия нашей музыки» – это строки из софийской газеты «Вечерние новости».

Весной 1967 года капелла участвует в зональном туре Всесоюзного фестиваля самодеятельного творчества, посвященного 50-летию Октября в городе Новосибирске. «Закрывали концерт частью из Патетической оратории Г. Свиридова “Солнце и поэт”. Она завершается словами: “Вот лозунг мой и солнца!” на фортиссимо. Зазвучал последний аккорд сильно, властно и, кажется, громче нельзя, кажется, вот-вот кончатся силы, а звук все нарастает и нарастает бесконечно долго. Зал замер, некоторые привстали с мест. Взмах руки дирижера – музыка оборвалась. Тишина. Потом шквал аплодисментов» (В. Скуридин, выпускник ХФ ТГУ, кандидат наук). Капелла стала лауреатом Всесоюзного фестиваля.

В 1968 году капелла «прорубила окно» в Прибалтику и установила дипломатические, дружественные контакты с хорами в Тарту, Риге, Таллине. Волнений перед поездкой было много. Были сомнения в том, что наша манера хорового пения не будет понята и принята. Она отличается от прибалтийской и европейской манеры более сочным эмоциональным звуком, вибрацией голоса, передающей душевное состояние певца. «Так у нас поют профессиональные певцы», – говорили в Каунасе. Но искусство есть искусство! «Когда хор начинает свое выступление со звучания “пиано” – это показатель его высокой исполнительской культуры. Вы нас покорили своим “пиано”. Филигранная отделка “Венецианской ночи” Глинки и “Эхо” Орландо Лассо свидетельствует о вашем профессионализме. По ходу концерта нам пришлось признать, что ваше “форте” прекрасно так же, как и “пиано” сказал Рихард Ритсинг, руководитель Тартуского академического мужского хора, заслуженный деятель искусств Эстонской ССР. В этих концертах мы познакомили слушателей Прибалтики с симфонической поэмой Дмитрия Шостаковича на стихи Евгения Евтушенко «Казнь Степана Разина». Партию солиста в этом произведении исполнил Иван Батулин – артист Томской филармонии. С ним капелла сотрудничала много лет. Человек с яркой артистической нату-

рой, способный певец, он придавал вокальному образу черты театральности. Произведение Шостаковича произвело на слушателей глубокое впечатление.

С 1968 года началась крепкая дружба певческих коллективов Прибалтики с капеллой Томского университета. Уже в ноябре этого года томичи встречали мужской академический хор Тартуского университета, а затем по проторенной дорожке длиной в три тысячи километров начались обоюдные гастрольные поездки, приносящие певцам не только творческое удовлетворение, но, что очень важно, настоящую дружбу людей, доверие и понимание друг друга.

Начинались 70-е годы. В музыкальной жизни Томска они были насыщены разнообразием концертов, фестивалей. Одним из самых ярких, на мой взгляд, был фестиваль творчества Г.В. Свиридова, в котором участвовали Республиканская хоровая капелла под руководством народного артиста СССР Александра Юрлова, народный артист СССР Александр Ведерников и сам автор – выдающийся русский композитор Георгий Свиридов. В фестивале непосредственное участие приняли хор Томского музыкального училища и капелла университета. Совместно с республиканской капеллой была исполнена «Патетическая оратория» Г. Свиридова. А затем звучал великолепный вокальный цикл на стихи Р. Бернса в исполнении автора и А. Ведерникова. Впервые томичи услышали кантату «Снег идет» на стихи Б. Пастернака. Очень интересно проходила творческая встреча хоровой капеллы ТГУ, хора музыкального училища и Республиканской капеллы. Здесь мы впервые услышали в концертном исполнении русскую духовную музыку во всем её разнообразии форм. Именно Юрлову обязана современная хоровая культура России тем, что он возродил к жизни основу русского хорового искусства – духовную музыку.

В начале семидесятых в Томский симфонический оркестр пришли новые дирижеры. Мне хочется рассказать о двух из них. Главный дирижёр оркестра Б.В. Бабенко. Образованный человек, музыкант, глубоко знающий западную и отечественную музыку. Человек, стремящийся к общению, к сотрудничеству. Последнее качество очень редко встречается среди наших коллег. Борис Викторович и я в качестве дирижера подготовили и исполнили в концертах Томского симфонического и капеллы университета такие значительные произведения, как «Магнификат» Баха, «Реквием» Моцарта, «Курские песни», «Патетическую ораторию» Свиридова, симфоническую поэму «Казнь Степана Разина» Шостаковича. С глубоким уважением вспоминаю этого талантливого музыканта, доброго, отзывчивого человека.

Вторым дирижером в то время был воспитанник Ленинградской консерватории Константин Царёв – музыкант поколения Чернушенко, Темирканова. Получив образование у выдающихся музыкантов, он мастерски владел огромным репертуаром, мог в кратчайший срок изучить и исполнить сложнейшие произведения. Так было с 9-й симфонией Бетховена, когда за четыре дня она была изучена, отрепетирована с оркестром и исполнена им с Государственной капеллой Армении. Строгость, почти деспотизм за дирижерским пультом не мешали ему быть в жизни человеком, готовым в любую минуту прийти на помощь. Я вспоминаю поездку в составе жюри областного смотра самодеятельного творчества по районам области, длившуюся более месяца, где К. Царёв с большим желанием оказывал методическую помощь сельским оркестрам и ансамблям. В 1980-м году, когда праздновалось 100-летие основания Томского университета, я написал юбилейную кантату для хора и оркестра, которую Царёв с большим желанием оркестровал. К сожалению, оба этих замечательных человека уже ушли из жизни, но в музыкальном мире Томска память о них сохранилась.

70-е для хоровой капеллы университета сложились очень бурно. Начались они с гастрольной поездки в ГДР на фестиваль молодёжи по линии ЦК ВЛКСМ, где хор выступил с рядом концертов. В 1972 году капелла впервые стала лауреатом сложного межреспубликанского хорового конкурса «Ювентус-72» в городе Каунасе. Это был единственный официальный конкурс в то время в стране, в нём принимали участие хоровые коллективы вузов СССР. В этом конкурсе принимали участие 13 хоров Эстонии, Латвии, Белоруссии, Карелии, Поволжья, Сибири, Украины. В течение трех дней слетающий с городской башни Каунаса колокольный звон возвещал о празднике «Ювентус-72», что в переводе с латинского означает

«молодость», и вызванивал завораживающие мелодии русских, эстонских, карельских, украинских, белорусских и литовских песен. В момент выхода на сцену капеллы жюри, уже немало уставшее, по-видимому, не ожидало никаких сюрпризов. И вот в тишине зала возникли первые звуки произведения «Мизерере» Антонио Лотти, а затем «Эхо» Орlando Лассо, «Развалину башни, жилище орла...» С. Танеева, «Тихая мелодия» С. Рахманинова, цикл Р. Щедрина «4 хора», посвященный памяти брата, не вернувшегося с войны, русская народная песня «Прибаутки», «Славица» С. Туликова и литовская народная песня «Восходящая заря». Выступление томичей сразу вызвало живую реакцию зала. Даже жюри перестало быть бесстрастным после исполнения «Прибауток». Известные музыканты, профессора, доценты консерваторий зааплодировали вместе с залом, те самые члены жюри, которые собирались вообще отменить аплодисменты на конкурсе. При обсуждении результатов конкурса председатель жюри профессор Вильнюсской консерватории К. Каяцкас сказал о капелле: «Замечательно красивые голоса». По его просьбе мы ещё раз исполнили цикл «4 хора» Р. Щедрина в заключительном концерте конкурса. Это произведение, написанное на стихи А. Твардовского, на мой взгляд, одна из самых ярких страниц хорового творчества композитора, в Прибалтике звучало впервые. Своё лауреатство капелла в дальнейшем подтверждала ещё дважды – в 1975 и 1987 годах.

Ещё и ещё раз возвращаясь в мыслях к тому, что произошло в 70-е в творческой жизни капеллы, я удивляюсь, как всё это могло вписаться всего лишь в десять лет. Лето 1973 года выдалось для хора весьма плодотворным. Участие в полубившемся фестивале искусств «Северное сияние» и первое знакомство со слушателями города Стрежевого, затем по рекомендации Министерства культуры РСФСР и Всероссийского хорового общества капелла представляла хоровое искусство России на грандиозном Празднике песни Латвийской ССР посвящённом 50-летию образования СССР и 100-летию Праздника песни.

1974 год – год покорения капеллой одной из творческих вершин – «Реквиема» В.А. Моцарта. С каким трепетом, с какой тщательностью готовились артисты хора и солисты к восхождению на эту вершину. Гениальное произведение Моцарта в дальнейшем заставляло нас возвращаться к нему неоднократно, но первая встреча незабываема. Сольные партии тогда исполнили Татьяна Гойхман, Людмила Гроховская, Владимир Акулов и Иван Батурин. Занятия с ними доставляли мне много радости и удовлетворения от профессионального творчества. В этот же год капелла праздновала своё 15-летие.

1975 – год подтверждения лауреатства на конкурсе «Ювентус-75» в г. Каунас. В конкурсную программу хора было включено специально написанное произведение Константина Лакина – кантата «Я – человек» на стихи мансийского поэта Ю. Шесталова. Талантливый композитор, знакомый мне ещё по годам учебы в Казанской консерватории, выпускник Томского музыкального училища, смог создать в этой кантате такие яркие, самобытные музыкальные образы, что сразу после исполнения её на конкурсе несколько коллективов захотели иметь это произведение в своём репертуаре. К.М. Лакин – член Союза композиторов СССР, заслуженный работник культуры России, безусловно, играет заметную роль в музыкальной жизни Томска. Его симфонические, вокальные произведения звучат в филармонических концертах, в эфире, на творческих вечерах композитора.

В 1976 году произошло несколько значительных событий. Капелла опять исполняла «Реквием» Моцарта (дирижёры – Б. Бабенко и В. Сотников). В начале лета свершилось чудо – в Томск по программе декады Дней культуры Латвийской ССР приехал знаменитый Рижский камерный хор «Аве сол». Состоявшаяся творческая встреча этого хора с капеллой в зале Научной библиотеки университета вылилась в замечательный праздник хоровой музыки и дружбы двух народов, двух национальных культур. В октябре, к своему 17-му дню рождения, капелла получила известие о том, что Постановлением бюро ЦК ВЛКСМ «О присуждении премии Ленинского комсомола 1976 года в области литературы и искусства» хоровой капелле Томского государственного университета присуждена премия Ленинского комсомола 1976 года – за концертные программы 1973–1975 годов и большую работу по эстетическому воспитанию молодёжи.

1977 год, год совершеннолетия коллектива, был насыщен как никогда концертами, гастрольями, праздниками хорового искусства. В концертах капеллы прозвучали кантаты Свиридова «Снег идёт», «Курские песни». Но основная работа выпала на долю сложного и редко исполняемого произведения – кантаты С. Танеева на стихи А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин». Работа над ним явилась большим шагом для капеллы в освоении русского хорового наследия.

В апреле 1977 Томск принимал один из прославленных творческих коллективов страны – Академический мужской хор Эстонии во главе с народным артистом СССР Густавом Эрнесаксом. Капелла университета выступила в совместном концерте с этим коллективом и Томским симфоническим оркестром на Празднике хоровой и симфонической музыки во Дворце спорта и зрелищ. Среди произведений, исполненных капеллой в этом концерте, были «три хора» из музыки к драме А. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович» Г. Свиридова.

Несколько добрых слов хочу сказать о М.М. Мучнике, который тогда был директором Дворца спорта. Человек невероятных организаторских способностей, обладающий хорошим художественным вкусом, имеющий огромный опыт филармонической работы. Он смог сделать сцену Дворца главной концертной площадкой, где томичи познакомились со многими исполнителями и крупными художественными коллективами страны. Во Дворце каждый год проходили Праздники песни и танца, в которых участвовали наряду с томичами и приглашенные из других городов хоры из Эстонии, Новосибирска, Кемерово, Барнаула. Каждый год в октябре сюда собирались студенты-первокурсники всех вузов Томска на своё посвящение. Для них выступали в концертной программе все творческие коллективы города.

Лето 1977-го капелла провела в гастрольных концертах. Сначала, уже в третий раз, хор отправился как участник фестиваля «Северное сияние» по районам области. Концерты в Первомайском, Асиновском, Колпашевском, Парабельском, Каргасокском районах. В очередной раз мы с радостью знакомили с прекрасным миром хоровой музыки многочисленных благодарных слушателей. Несколько концертов в этом фестивале прошли совместно с симфоническим оркестром.

17 июля теплоход «Север» доставил артистов в Томск, а через день университетская капелла уже летела в далёкую поющую Прибалтику. По приглашению Совета министров Латвийской ССР, коллектив принял участие в республиканском Празднике песни. Открывшийся большим концертом в оперном театре Латвийской ССР Праздник песни, где в числе других выступали и томичи, исполнив произведение С. Танеева «Восход солнца», на второй день вылился в 15-тысячный хор на эстраде и 100-тысячную массу зрителей на Певческом поле. Никогда не забыть, как в разгар концерта начался дождь, но ни один зритель не тронулся с места. Только раскрылось над полем 100 тысяч зонтиков, а на последнем аккорде «Славься» М. Глинки из-за туч снова выглянуло солнце, словно приветствуя песню и её исполнителей. Здесь мы снова встретились со своими добрыми друзьями из хора «Аве сол», певцами хоров из Тарту, Таллина, Риги, Каунаса.

В конце октября состоялись два концерта, посвященные 60-летию Октября, в которых исполнялась «Патетическая оратория». Сольные партии убедительно исполнили солисты капеллы Лилия Госсен и Николай Чернышов. Оба певца, обладая профессиональными голосами, по образованию не являлись музыкантами. Их бескорыстное служение искусству достойно слов благодарности.

В мае 1978 года в Томске состоялся зональный хоровой конкурс Урала и Западной Сибири, который проводили ЦК ВЛКСМ, Томский обком комсомола, областное управление культуры. Конкурс был посвящен предстоящему XI Всемирному фестивалю молодёжи и студентов на Кубе. 10 хоровых коллективов из Перми, Челябинска, Оренбурга, Новосибирска, Барнаула, Ижевска, Кургана, Кемерово выступили с конкурсными программами. Капелла Томского университета стала обладателем специального приза за лучшее исполнение классики – произведения С. Танеева «Развалину башни, жилище орла...», одного из сложных образцов русской хоровой музыки. Из академических хоров особо выделялись три коллектива – хоровая капелла Томского университета, академический хор Новосибирского электро-

технического института и хор Челябинского областного хорового общества. Жюри, состоящее из преподавателей и заведующих кафедрами хорового дирижирования Новосибирской, Уральской и Казанской консерваторий, присудило первое место первым двум коллективам, челябинцам – 2-е, а молодому хору из Кемерово – 3-е призовое место. В программе томичей жюри и пресса отметили тембральное богатство, красоту мощного звучания, строгость интерпретации классики. Среди русских народных хоров в конкурсе одержал победу Хор русской песни Томского завода режущих инструментов под художественным руководством Галины Дробышевской и концертмейстера Анатолия Голосова. С этим коллективом и его руководителями я познакомился в 1974 году, и с тех пор нас связывает творческая и человеческая дружба. Галина Михайловна относится к тем людям, кто целью своего творчества считает сохранение и развитие сибирского фольклора, передачу его молодым исполнителям, детям. Основной репертуар её хора всегда строился на фольклоре, который мастерски ею интерпретировался и получал на концертной эстраде вторую жизнь. В дальнейшем Г.М. Дробышевская возглавила в колледже культуры отделение, где обучаются будущие руководители народных хоров и ансамблей, организовала Центр сибирского фольклора.

20-й юбилейный год для капеллы ознаменовался работой над одним из самых ярких произведений И.С. Баха «Магнификат». Премьера оратории состоялась весной. «Магнификат» насыщен чередующимися разнообразными по настроению ариями, ансамблями, хорами. Солистам, хору, оркестру нужно было передать форму произведения, объединив все номера в одно нераздельное художественное целое. В работе над произведением я впервые встретился с солисткой филармонии Н.П. Гавриловой. Обладающая очень красивым меццо-сопрано, она исполнила сольную партию с глубоким пониманием стиля композитора и его замыслов. В ноябре 1979-го капелла приняла участие в большом юбилейном концерте в честь 100-летия Русского хорового общества. Концерт проходил в Москве, в Кремлёвском Дворце съездов и собрал большое число участников. Среди них лучшие хоры России: хор студентов МГПИ, мужской хор МИФИ, Воронежский хор, Ансамбль донских казаков, ансамбли Башкирской АССР, Татарской АССР, города Липецка, русский народный хор Псковской области, капелла «Металлург» города Челябинска, Государственный хор имени Пятницкого, оркестр Большого театра СССР и другие прославленные коллективы.

Наступившие 80-е принесли ряд очень значительных событий в музыкальной жизни Томска. Прежде всего, гастроль Московского камерного хора под руководством Владимира Минина. С этим выдающимся коллективом хоровая капелла университета осуществила сибирские премьеры (Томск – Новосибирск) крупного произведения В. Гаврилина – симфонии-действа «Перезвоны». Затем Государственная капелла Армении, государственные хоры из Каунаса, Риги, симфонический оркестр из Вильнюса. Особо хочется остановиться на гастролях Ленинградской хоровой капеллы имени Глинки под руководством В. Чернушенко.

По просьбе любителей хоровой музыки Томска, ректората университета капелла исполнила «Всенощное бдение» С. Рахманинова. Концерт проходил в Научной библиотеке ТГУ. Это монументальное произведение в Томске звучало впервые.

Всемирно известный коллектив – камерный оркестр «Виртуозы Москвы» побывал в Томске трижды! Наконец-то любители вокальной музыки встретились с легендарной певицей Зарой Долухановой. Певица за это десятилетие в Томске побывала дважды. После концерта она спросила себя: «Почему же я раньше не была здесь?».

Гостями капеллы в эти годы были женский хор Таллинского политехнического института и академический хор Берлинского университета. Это был первый исполнительский коллектив из-за рубежа. В эти годы в Томске состоялись гастроли двух ведущих симфонических оркестров страны – Большого симфонического оркестра радио и телевидения под управлением В. Федосеева и Государственного симфонического оркестра Союза ССР под управлением Е. Светланова. Побывали в Томске и Молдавская капелла «Дойна», Московский камерный театр под руководством Б. Покровского с оперой Шостаковича «Нос». Томичи познакомились со спектаклями оперных театров Казани, Саратова, Новосибирска.

В малом зале филармонии был установлен орган, и в Томске зазвучала органная музыка. В Томском симфоническом в эти годы работали главными дирижёрами В. Куценко и И. Лапиньш. Состоялись два значительных десанта деятелей томской культуры в Москву и Грузинскую ССР. В 1984 году в Москве проходила творческая встреча деятелей культуры и искусства столицы с работниками культуры Томской области. Эта акция была организована редакцией газеты ЦК КПСС «Советская культура» и правлением Центрального дома работников искусств Москвы. Виднейшие деятели искусств столицы не жалели для сибиряков тёплых слов. Томичей приветствовали художник Б. Ефимов, скульптор Л. Кербель, в прошлом боевой лётчик, родившийся и выросший в Томске, Л. Афанасьев, народный артист СССР И. Горбачёв. Со стен Центрального Дома работников искусств на москвичей глядели полотна томских художников, графические работы, принёсшие дыхание Оби и таёжных просторов. Об истории Томска поведал москвичам писатель С. Заплавный, о развитии науки рассказали академик В.Е. Зуев и профессор, ректор университета А.П. Бычков. В большой концертной программе томичи смогли показать разнообразие жанров, самобытность исполнителей. Хоровая капелла продолжила своё концертное выступление и в фойе, где в песне объединились и зрители, и участники концерта. Газета «Советская культура» писала: «Песня набирала силу. Её, старинную, студенческую, начали петь в фойе Центрального дома работников искусств участники хоровой капеллы Томского университета. Вдруг к ним присоединились ещё два чистых и молодых голоса – народные артисты СССР Иван Семёнович Козловский и Марк Осипович Рейзен вошли в круг. Вот уже вступили «томские» политехники и медики, живущие в Москве... Зрители и участники долго не хотели расходиться. Их соединила песня – прославленных мастеров культуры из Москвы и гостей из Томска».

30 мая 1988 года томская делегация лучших профессиональных и любительских коллективов выехала в Тбилиси для участия в Днях культуры Томской области в Грузинской ССР, которые торжественно открылись в Большом зале Грузинской филармонии. Публика и пресса восторженно приняли искусство сибиряков. «Вечерний Тбилиси» дал такую оценку выступлению капеллы: «Трудно поверить, что поют непрофессионалы. «Перезвоны» В. Гаврилина. В наступившей тишине зала вдруг явно слышен колокольный звон. Вначале тихо-тихо. Откуда он? Где источник? Звук нарастает, множится, и вот уже бой больших и малых колоколов, торжественный и всепоглощающий, заполняет зал. И теперь не понять, где песня, где колокола...». Программа Дней культуры вылилась в яркий праздник дружбы и искусства. Концерты томичей состоялись во многих городах Грузии.

В жизни хоровой капеллы в это десятилетие произошло много событий. Кроме перечисленных выше, капелла принимала участие в конкурсе «Ювентус – 87», в Праздниках песни студентов прибалтийских республик «Гаудеамус» и впервые в 1988 году стала призёром международного европейского конкурса хоровой музыки в Чехословакии.

В 80-е годы репертуар капеллы значительно пополнился новыми произведениями крупной формы. Среди них: хоровая симфония-действие В. Гаврилина «Перезвоны» и хоровой концерт Г. Свиридова «Пушкинский венок». В концертном исполнении прозвучала опера С. Рахманинова «Алеко». Солисты Л. Зинченко, Л. Дзюбина, Г. Валяев, Э. Декало, В. Акулов составили прекрасный ансамбль, не только вокальный, но и драматический. В концертах коллектива большое место стала занимать русская духовная музыка.

В 1990 году коллектив становится лауреатом республиканского конкурса хоровой музыки «Поющая Россия» и дипломантом одного из самых сложных современных международных хоровых конкурсов – имени Белы Бартока в Венгрии. Здесь я остановлюсь на мгновение, чтобы ещё раз перечитать и осмыслить то, что написал. И вижу, что многие, кто активно влияли на музыкальную жизнь Томска и области мною не названы. С.А. Королёв – заведующий музыкальной частью Томского драматического театра, В.П. Мельниченко – руководитель Оперной студии ТПИ, С.Н. Кравченко – солистка филармонии, Э.Б. Зайдман – директор филармонии, Ф.А. Тугушев – руководитель вокального ансамбля «Радуга» и многие другие.

Наступили 90-е годы со всеми их плюсами и минусами. Изменения в политической и экономической жизни страны, как в зеркале, отразились в состоянии культуры и в нашем городе. Катастрофическое положение финансированием российской культуры и искусства вынуждает учреждения культуры, исполнительские коллективы зачастую идти на компромиссы и в творчестве. С другой стороны, в этом десятилетии в Томске появился ряд новых творческих коллективов, работающих на профессиональной основе, что, безусловно, обогатило палитру музыкальной жизни Томска. Такие как Томский оркестр народных инструментов под руководством В. Марухленко, театр фольклорной музыки «Разноцветье» под руководством Г. Дробышевской, вокальный ансамбль «Sotto voce» под руководством Ф. Тугушева и Томский камерный хор под руководством В. Сотникова. Успешно продолжают работать Ансамбль скрипачей Томского университета и его руководитель В. Максимов, ансамбль старинной музыки «Камерата». Своё 100-летие отпраздновало старейшее в Сибири Томское музыкальное училище и продолжает воспитывать молодых музыкантов. 50 лет исполнилось Томской филармонии. Томский симфонический оркестр дважды побывал в зарубежных гастролях под руководством польского дирижёра Б. Давидова. Хоровая капелла университета смогла принять участие в международном хоровом конкурсе «Поющая Россия» и стала лауреатом.

Более 100 лет музыканты и интеллигенция мечтали об открытии в Томске высшего музыкального образования. И в 1990-м году, впервые в российском университете, в ТГУ было открыто музыкальное отделение. С этого года Томский университет начал готовить специалистов высшей квалификации – дирижеров академических хоров по учебной программе, объединившей в себе специальные предметы консерватории и гуманитарные предметы университета.

Vitaly V. Sotnikov. Tomsk State University
e-mail: mastermusik39@mail.ru

PAGES OF THE MUSICAL LIFE OF TOMSK (60–90 YEARS OF THE TWENTIETH CENTURY)

Keywords: Tomsk State University, Choir Chapel of TSU, choral repertoire, choral competitions, festivals, tours.

The article is devoted to the musical life of Tomsk in the 60–90s of the XX century. The author pays much attention to the analysis of the activities not only of professional groups, such as the Philharmonic Society, but also amateur ones - to the variety orchestras of TSU and TPI, folk choruses, song and dance ensemble, etc. The author pays much attention to the participation of Tomsk musicians in contests and festivals regional, all-Union and international. A considerable place is given to tours of collectives in the region and the country.

Г.А. Шахтарин

СИМВОЛЫ УНИВЕРСИТЕТСКОГО ТОМСКА

Статья посвящена университетской символике и, прежде всего, студенческим гимнам. Автор подробно рассматривает историю становления жанра в целом, уделив отдельное внимание студенческим гимнам. Особое место занимает анализ текстов студенческих гимнов, история создания гимнов томскими авторами и роль Хоровой капеллы ТГУ в пропаганде жанра.

Ключевые слова: Томский университет, символы университета, светские песни, гимн университета.

ИСТОРИЯ ГИМНОВ

Возникновение гимнов – торжественных песнопений – своими корнями уходит в древнюю историю. В древнем Шумере, Вавилоне, Египте сочинялись музыкальные оды, обращённые к богам и славившие подвиги героев и властителей. Расцвет гимнотворчества приходится на времена Древней Греции и Рима. Само слово «гимн» происходит от греческого *himnos* – славить, хвалить, восхвалять. Исполнение гимнов нашло отражение и в христианской культуре. Уже в V–XI веках гимны входят в церковный обиход, а в эпоху Возрождения, наряду с религиозными, появляются и светские гимны. К XII веку относится появление, дошедшего до наших дней студенческого гимна «*Gaudeamus igitur*».

В России светские торжественные песнопения появляются в эпоху Петра I. Торжественные канты прославляли победы русского оружия над шведами. Таким был виватный кант «*Радуйся, русско земле!*», исполнявшийся при заключении Ништадтского мира 30 августа 1721 года. В последние годы царствования Петра появляется «*Марш Преображенского полка*». Автор музыки марша неизвестен. Этот марш прошёл сквозь столетия и продолжает звучать в наши дни. Он звучал и на коронации Екатерины I, и на праздновании 300-летия Дома Романовых. С 1856-го по октябрь 1917 года мелодию марша играли куранты Спасской башни Кремля. В разные времена на эту музыку накладывался стихотворный текст. Известна солдатская песня «*Пойдём, братцы, за границу бить отечества врагов...*», текст которой сочинил Сергей Марин в 1805 году. Традиции, заложенные Петром, нашли продолжение при Елизавете Петровне и Екатерине Великой. Одним из первых российских поэтов, преуспевшим в написании торжественных од, был Василий Тредиаковский. В 1730 году была издана его «*Песнь к торжественной коронации Анны Иоанновны*». До наших дней дошёл его кант «*Стихи похвальные России*», окончательный вариант которого был написан в царствование Елизаветы Петровны в 1752 году. Через десять лет другим выдающимся поэтом – Гавриилом Державиным – была написана ода на восшествие на престол Екатерины II. Державин продолжил традицию прославления побед русского оружия. В 1791 году композитором Осипом Козловским, были написаны на его стихи четыре хора для потёмкинского праздника, посвящённого взятию Измаила. Среди этих хоров был полонез «*Гром победы раздавайся! Веселися, храбрый росс! Звучной славой украшайся, Магомета ты потрёс!*», который имел огромный успех у публики и стал исполняться на многих торжественных мероприятиях, но официального статуса не получил. Музыкальный текст этого произведения был использован П.И. Чайковским в опере «*Пиковая дама*» в хоре «*Славься ты, Екатерина...*»

Только при Павле I появляется музыкальное произведение, исполнявшееся на официальных церемониях, в которых принимал участие император. Таким произведением стал духовный гимн «*Коль славен наш господь в Сионе*», написанный великим русским композитором Дмитрием Бортнянским на стихи Михаила Хераскова. Официально этот гимн не был утверждён, и после убийства императора Павла его исполнение на официальных церемониях прекратилось.

Первым официальным гимном Российской империи стала «Молитва русского народа» Василия Жуковского, положенная на музыку британского гимна «Боже, храни короля». Возникновение этого гимна связано с событиями, произошедшими в Варшаве в 1816 году, когда на параде для встречи императора Александра I по приказу его брата великого князя Константина, царского наместника в Польше, был впервые исполнен английский гимн, мелодия которого была несколько изменена, а хор пел на русском языке. Это исполнение очень понравилось императору, и уже в конце 1916 года «Молитва русского народа» была утверждена, указом Александра I как гимн Российской империи и просуществовала в этом статусе до 1933 года, когда была заменена императором Николаем I на гимн «Боже, царя храни». Императору Николаю Павловичу не понравилось, что во время зарубежных визитов его приветствуют музыкой британского гимна, и он дал поручение написать оригинальную музыку для гимна Российского государства. Несколько русских композиторов, среди которых был и Михаил Глинка, пытались написать музыку для гимна, но не довели дело до конца, и в середине 1833 года создать музыку для гимна, было поручено Алексею Львову, и с этой задачей князь Львов блестяще справился. Стихотворный текст гимна был написан Василием Жуковским при участии Александра Пушкина. Всего шесть гениальных строк, лаконичных, легко запоминающихся, великолепно легли на гениальную торжественную мелодию. Это произведение несколько раз с огромным успехом было исполнено в декабре 1833 года в концертах в Москве и Петербурге под названием «Молитва русского народа», а 31 декабря был отдан приказ № 188 по войскам гвардии, которым официально утверждался новый гимн Российской империи «Боже, царя храни». С утверждением нового гимна вспомнили и о народном гимне Павловской эпохи. Официального статуса «Коль славен...» не получил, но его стали исполнять на государственных церемониях после государственного гимна и в начале или после окончания богослужения. Так это произведение Дмитрия Бортнянского прозвучало в стенах первого сибирского университета в Томске в момент его открытия 22 июля 1888 года. Исполнили гимн хор певчих Епископа томского и студенты первого набора Императорского Томского университета. Из 72 первых студентов более половины были выпускниками духовных семинарий, в которых в ту пору обучали и пению, поэтому хор звучал великолепно, и исполнение произвело большое впечатление на присутствующих. «Коль славен...» считался народным гимном. Его мелодию в полдень играли кремлёвские куранты с 1856 года до октября 1917, когда снаряд разбил часы Спасской башни.

Во время революционных событий 1917 года прекратилось исполнение гимна «Боже царя храни». Он был отменён 1 марта, а 2 марта Временное правительство утверждает новым гимном России «Марсельезу», которая с 1870 года была гимном Франции. Эта песня эпохи Великой Французской революции, написанная Руже де Лиллем, получила широкое распространение в революционных кругах России в последней четверти XIX века. 1 июля 1875 года в газете «Вперёд» были опубликованы стихи Петра Лаврова, которые получили название «Русская марсельеза». Этот текст значительно отличался от французской песни, в которой говорилось о том, что свобода родины – высшая ценность, которую надо отстаивать. У Лаврова же всё пронизано призывами к борьбе и уничтожению врагов трудового народа. Отличали от оригинала мелодика стиха и более быстрый ритм и помпезное звучание. Композитору Александру Глазунову пришлось изменить французскую мелодию для большего соответствия её русскому тексту. Но и в этом виде «Марсельеза» недолго существовала в качестве гимна. Уже в начале апреля 1917 года, во время Двоевластия, Петроградский Совет провозгласил гимном произведение участника Парижской коммуны Эжена Потье на музыку Пьера Дегейтера «Интернационал» с ещё более человеконенавистническим русским текстом Аркадия Коца. Коммунистам было мало уничтожить внутренних врагов. Им надо было разрушить до основания весь мир. После Октябрьского переворота советское правительство официально утвердило «Интернационал» в качестве гимна РСФСР. Это произошло 10 января

1918 года, когда партийная песня большевиков была исполнена на открытии Всероссийского съезда Советов, а через два месяца, по заданию Владимира Ленина, бывший студент медицинского факультета Томского университета, художник Михаил Черемных «научил» играть «Интернационал» куранты Спасской башни Кремля. После образования в 1922 году СССР «Интернационал» стал гимном нового государства и в этом качестве просуществовал до января 1944 года.

Утверждение нового гимна Советского Союза связано с Великой Отечественной войной. После нападения Германии на нашу страну Советский Союз присоединился к Антигитлеровской коалиции. Был распущен Третий Интернационал, объединявший коммунистов всего мира. В этих условиях исполнять на официальных церемониях гимн, призывающий к мировой революции, стало неуместным. В июле 1943 года под председательством Климента Ворошилова начала работу комиссия по созданию нового гимна. К сентябрю в комиссию поступило свыше 170 вариантов текста и около 60 мелодических основ гимна. Руководитель государства Иосиф Сталин остановил свой выбор на стихах Сергея Михалкова и Г. Эль-Регистана (Габриэля Урекляна). Ни одно из музыкальных произведений, а среди авторов были и Дмитрий Шостакович, и Арам Хачатурян, не было одобрено вождём. Сталин обратил внимание на музыку «Гимна партии большевиков» Александра Александрова, который с 1939 года исполнялся на партийных мероприятиях. Эта музыка и была положена в основу нового гимна СССР. (Интересно отметить, что в этой музыке прослушивается одна из тем увертюры «Былина» Василия Калиникова, написанной в конце XIX века.) Окончательный вариант гимна «Союз нерушимый» был исполнен в Большом театре 28 декабря 1943 года, а в ночь с 31 декабря 1943-го на 1 января 1944 года новый гимн СССР был исполнен по Всесоюзному радио.

В дальнейшем мелодическая основа гимна практически не изменялась. Чего нельзя сказать о его поэтическом тексте. После XX съезда партии, развенчавшего культ личности Сталина, невозможно стало петь «Нас вырастил Сталин на верность народу», и до конца 70-х годов гимн исполнялся только в оркестровом варианте. Встал вопрос об изменении текста гимна. Сергей Михалков переписал слова гимна, убрав из него упоминание о Сталине и другие одиозные словосочетания, и в 1977 году новая Конституция СССР узаконила новый текст гимна Советского Союза. Эта же мелодия стала основой и второго гимна Российской Федерации, утверждённого 25 декабря 2000 года. Текст гимна «Россия, великая наша держава» вновь был написан Сергеем Михалковым.

Создание гимна Российской Федерации относится к началу 90-х годов XX века. 23 ноября 1990 года Верховный совет РСФСР постановил утвердить «Патриотическую песнь» Михаила Глинки в качестве гимна РСФСР. Это произведение было написано в 30-е годы XIX века, когда велась работа над созданием гимна Российской империи, но не было завершено. В XX веке музыка Глинки неоднократно использовалась. В 1947 году, во время празднования 800-летия столицы исполнялась кантата «Москва», написанная на эту музыку со стихотворным текстом А.И. Машистова, а в 80-е музыка Глинки использовалась как заставка программы «Время» на Центральном телевидении. В 1990 году композитор Андрей Петров доработал произведение Глинки и сделал его аранжировку для симфонического оркестра. В 1993 году Указом Президента России был подтверждён статус «Патриотической песни» в качестве гимна Российской Федерации, и в этом статусе произведение Глинки существовало до 2000 года, когда был утверждён гимн России на основе музыки Александрова с новым текстом Михалкова.

Есть ли гимн у Томска?

Вопрос о региональных и городских гимнах в нашей стране остаётся открытым. До революции 1917 года не было и речи о создании земельных гимнов. Невозможно это было сделать и при советской власти. Небольшим просветом в этом деле можно считать время демо-

кратической автономной Сибири, с мая по ноябрь 1918 года, когда над Актовым залом библиотеки Томского университета, где заседала Сибирская областная дума, развевался бело-зелёный флаг независимой Сибири. Именно в это время в эсеровском журнале «Сибирские записки», выходившем в Красноярске, был опубликован Гимн Сибири. Слова И.К. музыка Анатолия Кондора. Нот в журнале опубликовано не было, и мы можем воссоздать только стихотворный текст этого произведения.

Белая, тихая, снежная ширь;
Тёмно-зелёное море тайги.
Вот она, наша родная Сибирь.
Верьте друзья нам, страшитесь враги.

Тяжкие звуки кандалных цепей
Нас научили свободу любить,
Вольны, как вихри родимых степей,
Вольными, сильными будем мы жить.

Вольная песнь наша бодро звучит,
Сердце горячей отвагой горит.
Другу защита, гроза для врага
Наша привольная степь и тайга.

Недолго вольная песнь звучала над степью и тайгой. В ноябре 1918 года к власти пришёл Александр Колчак и порубил шашками остатки депутатов разогнанного большевиками Учредительного собрания на льду Иртыша, а в декабре 1919 над университетом стал развеваться красный советский флаг.

На протяжении XX века гимна Томска и Томской области не существовало. Из популярных песен тех лет можно назвать только «К северу от Томска» томича Владимира Лавриненко, которая стала позывными томского радио, и «Томский вальс» известного советского композитора Вано Мурадели. (Автор этого вальса умер во время гастролей в Томске 14 августа 1970 года.)

К 400-летию Томска был объявлен конкурс на создание гимна города. В результате этого конкурса так и не было выявлено достойного музыкального произведения, которое могло бы стать гимном Томска. Но у томского студенчества в середине XX века вновь появился свой гимн. Это был «Gaudeamus igitur». Старинная студенческая песня, появившаяся в университетах Европы ещё в XII веке, она была популярна и среди российских студентов, но в советские времена была некоторое время в забвении. Возрождение «Гаудеамуса» в Томске связано с Хоровой капеллой ТГУ, которая организовалась в 1959 году. Каждый свой концерт капелла заканчивала исполнением студенческого гимна. Исполняется «Гаудеамус» на латинском и русском языке. Существует много переводов этого произведения, но капелла исполняет, пожалуй, самый точный и поэтичный перевод выпускника историко-филологического факультета ТГУ 1959 года Геннадия Юрова.

Славься, университет,
Высься величаво!
Слава вам, профессора,
Стойким рыцарям пера,
Всем студентам слава!

Капелла поёт четвёртый куплет из перевода Юрова, но мы можем ознакомиться и с полным текстом этого перевода, который был опубликован в седьмом выпуске краеведческого альманаха «Красная горка», вышедшего в Кемерове в 2006 году.

Так возрадуемся дням
Молодости милой!
Потому что всё пройдёт.
Нас ревниво старость ждёт,
А затем – могила.

Где искавшие до нас
Славы и успеха?
Подымись до райских врат,
Опустись в угрюмый ад –
Впереди лишь эхо.
Жизнь земная коротка,
Словно миг отрады.
Смерть коварна и сильна.
Всех нас унесёт она.
Никому пощады.

Нашим девушкам хвала,
Стройным и красивым.
Славу женам воздадим,
Нежным, скромным, молодым
И трудолюбивым.

Пусть Отечество цветёт
Светлым и богатым.
Слава тем, кто у руля
Государства-корабля,
Слава меценатам!

Пусть уйдёт печаль-тоска.
Пусть отступит дьявол.
Ненавидящие нас,
Знайτε – грянет судный час.
Всем студентам слава!

Кроме переведённых семи куплетов, Юров написал восьмой, который может стать основой для гимна Сибири и Томска.

Пусть могущество страны
Прирастёт Сибирью –
Опытом из первых рук,
Светом знаний и наук,
Щедрым изобильем.

Капелла возродила к жизни в Томске и старинную студенческую песню «Проведёмте, друзья, эту ночь веселей». Эта песня складывалась с середины XIX века. Многие поколения студентов добавляли к ней куплеты и сейчас, только опубликованных, их насчитывается более двадцати. Текст песни перекликается с текстом «Гаудеамуса», и её вполне можно считать русским студенческим гимном.

Наша жизнь коротка, всё уносит с собой.
Наша юность друзья пронесётся стрелой.

Проведёмте, друзья, эту ночь веселей,
И пусть наша семья соберётся тесней.
Налей, налей бокалы полней,
Налей, налей бокалы полней,

И пусть наша семья соберётся тесней,
И пусть наша семья соберётся тесней.

Выпьем первый бокал за свободный народ
А второй наш бокал за девиз наш «вперёд».

А наш третий бокал будем все поднимать
За любимую Русь – нашу родину-мать.

В сборнике «Песни и романсы русских поэтов», вышедшем в 1965 году под редакцией В.В. Гусева, опубликовано 18 куплетов этой песни.

Золотых наших дней
Уж немного осталось,
А бессонных ночей
Половина промчалась.

Наша жизнь коротка,
Всё уносит с собой.
Наша юность, друзья,
Пронесётся стрелой.

Не два века нам жить,
А полвека всего.
Так тужить и грустить,
Друг мой, право, смешно.

В голове удалой
Много сладостных дум,
Буря жизни и вой
Не заглушат их шум.

Пусть на небе гроза,
А во тьме для меня
Моей милой глаза
Блещут ярче огня.

Не любить – загубить
Значит жизнь молодую,
В жизни (мире) рай – выбирай
Себе деву любую!

В объятиях девы,
Как ангел прекрасной,
Забудем же, други,
Всё горе своё.

И счастья полны,
С улыбкою страстной,
Умрём, забывая
Весь мир, за неё.

И чем больше и злей
Будет гром грохотать,
Тем отраднее с «ней»
Будем мы пировать.

Наша жизнь коротка,
Всё уносит с собой.
Пусть разгульна, легка
Мчится юность стрелой.

На разгульном пиру
Пусть вино нам отрада,
Пусть и песня веселья
Всем горям преграда.

Пойте, ликуйте
Беспечно, друзья,
А песня польётся,
Как влаги струя.

Пусть ликует твой враг,
Твои силы губя,
Только б было светло
На душе у тебя.

И чтоб в дом твой друзья,
Люди честные шли,
И на смену отцов
Нам младенцы росли.

И чтоб мог ты врагу
В очи смело глядеть
И пред смертью своей
Не дрожать, не бледнеть.

Не боюсь я судьбы,
Не боюсь я врагов:
Силы есть для борьбы,
Руки есть для трудов!

Кто из нас победит, –
Эта речь впереди;
А покуда кипит
Жажда жизни в груди.

Выпьем, братцы, теперь
Мы за русский народ,
Чтобы грамоту знал,
Чтобы шёл всё вперёд!

Проведёмте ж, друзья,
Эту ночь веселей,
Пусть студентов семья
Соберётся тесней!

И в советское время студенты сочиняли куплеты к этой песне. Профессор ИФ ТГУ И.М. Разгон в неформальной обстановке напевал куплет, который пели московские студенты в 20-е годы прошлого века:

Выпьем мы за того,
Кто писал «Капитал»
И за друга его,
Кто ему помогал.

В 60-е годы популярна была песня «Роща моя золотая», написанная к спектаклю «Университетская роща» Сергеем Королёвым на стихи Давида Лившица. За последние десятилетия появился еще ряд произведений в честь Томского университета. В 1980 году в дни празднования юбилея прозвучала «Ода университету» Виталия Сотникова на стихи Станислава Федотова. К этой теме Виталий Сотников обращался еще не раз. В 2008 году им на стихи Ксении Гарганеевой был написан «Гимн Томского университета», который успешно исполняется в концертах хоровой капеллы ТГУ.

Мы гордимся тобой, Альма Матер!
Наша слава, и жизнь, и судьба.
Всё, чем разум и сердце богаты,
Получили мы в дар от тебя.

Ты рождён был в Сибири суровой,
Торжества просвещения залог!
Стал для края дорогою новой
И содружеством новых дорог.

Каждый день мы с тобою встречаем.
Благодарны за это судьбе,
Все победы тебе посвящаем,
Все открытия дарим тебе!

Живи и здравствуй, храним веками!
Да будет с нами познания свет.
Ты наша гордость, ты наше знамя!
Наш Томский университет!

Georgy A. Shakhtarin. Tomsk State University
e-mail: khor_tsu@sibmail.com

SYMBOLS OF THE UNIVERSITY TOMSK

Keywords: Tomsk University, university symbols, secular songs, university anthem.

The article is devoted to university symbolism and, above all, to student hymns. The author examines in detail the history of the genre as a whole, paying particular attention to student hymns. A special place is occupied by the analysis of the texts of student hymns, the history of the creation of hymns by the Tomsk authors and the role of the Choir of the TSU in the pro-paganda of the genre.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Вера Дмитриевна – преподаватель Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ.

E-mail: dmitriewna.vera@yandex.ru

Слубских Кира Олеговна – выпускница Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова (2016), студентка Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

E-mail: ms.slubskih@list.ru

Кривопалова Вероника Алексеевна – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ, преподаватель Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова.

E-mail: vakrivopalova@sibmail.com

Кардаш Анна Борисовна – студентка Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова, студентка Томского государственного университета.

E-mail: kardash.anya@mail.ru

Никитина Ксения Сергеевна – выпускница Томского музыкального колледжа им. Э.В. Денисова (2015).

E-mail: real.aksi@hotmail.com

Максимов Виталий Васильевич – Заслуженный артист РФ, профессор кафедры инструментального исполнительства ИИК ТГУ.

E-mail: mv1941@sibmail.com

Шинкевич Павел Геннадьевич – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ, солист Томской областной филармонии.

E-mail: pashechka@tomsk.ru

Вавилов Станислав Платонович – кандидат технических наук, доцент Национального исследовательского Томского политехнического университета.

E-mail: baron@tpu.ru

Ткаленко Ярослав Владимирович – художественный руководитель и главный дирижер Томского академического симфонического оркестра Томской областной филармонии.

E-mail: baron@tpu.ru

Сотников Виталий Вячеславович – Заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ.

E-mail: mastermusik39@mail.ru

Шахтарин Георгий Александрович – старший хранитель фондов НИ ТГУ.

E-mail: khor_tsu@sibmail.com

Научное издание

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2016 / № 1

Редактор Н.А. Сидорова
Компьютерная верстка Т.В. Дьяковой

Подписано в печать 10.08.2017.
Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Печ. л. 4,5; усл. печ. л. 6,3; уч.-изд. л. 6,8. Тираж 500. Заказ 2691.

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4

Издание отпечатано на оборудовании Издательского Дома
Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36, тел. 8(382-2) 53-15-28; 52-98-49
<http://publish.tsu.ru>; e-mail: rio.tsu@mail.ru